

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللّغة والأدب العربي والفنون

قسم اللّغة والأدب العربي



اللّغة الثانية في شعر أمل دنقل

دراسة سيميائية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعـــداد الطالب:

لحســن عـزوز

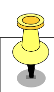
إشراف الأستاذ الدكتور:

متقدم الجابري

لجنة المنـاقشة:			
الاسم واللقب	**الدرجة العلمية**	**الجامعة الأصلية**	**الصفة**
جمال سعادنة	**أستاذ تعليم عالي**	**جامعة باتنة1**	رئيـسًـــــا
متقدم الجابري	**أستاذ تعليم عالي**	**جامعة باتنة1**	مشرفًا ومقرّراً
مليكة النوي	**أستاذ تعليم عالي**	**جامعة باتنة1**	مناقشًـــــا
عبد الحميد هيمة	**أستاذ تعليم عالي**	**جامعة ورقلة**	مناقشًـــــا
رضا عامر	**أستاذ تعليم عالي**	**جامعة ميلة**	مناقشًـــــا
علي دغمان	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة الوادي**	مناقشًـــــا

السنة الجامعية: 1442/ 1443 هـ ـ 2021/ 2022 م


بسم الله الرحمن الرحيم



أمل دنقل

السرير

أوهموني بأن السرير سريري !

أن قارب "رع"

سوف يحملني عبر نهر الأفاعي

لأولد في الصبح ثانيةً ..

إن سطع !

ه

لونه الورق المصقول

وضعوا رقمي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

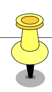
واسم المرض المجهول

ه

مفاتيح ورموز

الرمز	دلالته
".... "	القابوسان لبداية ونهاية الاقتباس في المتن.
(...)	الأقواس توكيد وتمييز لمصطلح أو علم أو عنوان او لفت انتباه لمفردة هامة.
﴿...﴾	حاضنتان زخرفيتان للآيات القرآنية الكريمة.
{....}	حاضنتان للحديث النبوي الشريف.ولنصوص الكتاب المقدس
[...]	القوسان المعقوفان تدخل الباحث لتوضيح فقرة مقتبسة ،أو عتبة نصية مصاحبة للعنوان
<<... >>	أقواس مضاعفة خاصة بالجمل الحوارية.
! / ؟	علامة تعجب أو استفهام، في المتن كتدخل خارجي من الباحث لمشاركة المتلقي في كثافة الدلالة.
الرقم	هوامش سفلية محددة لتسلسل الاقتباس.
*	هوامش سفلية محددة للملاحظة او الإحالة أو الإيضاح.
المرجع نفسه	اصطلاح عند ذكر نفس المرجع مباشرة بعده.
المصدر نفسه	اصطلاح عند ذكر نفس المصدر مباشرة بعده.
المرجع السابق	عند ذكر نفس المرجع في الصفحة السابقة دون وجود مراجع أو مصادر أخرى سواه.
المصدر السابق	عند ذكر نفس المصدرفي الصفحة السابقة دون وجود مصادر أو مراجع أخرى سواه.
،	الفاصلة توضع بين عناصر توثيق المرجع او المصدر كاسم الكاتب وعنوان الكتاب.
تر	ترجمة.
ط	طبعة.
م	السنة الميلادية.
هـ	السنة الهجرية.
ج	جزء.
مج	مجلد.
ص	صفحة.
رقم – رقم	من صفحة إلى صفحة.
انظر	لإحالة القارئ إلى استكشاف قراءات أخرى إضافية.
النص القرآني	السورة ورقم الآية القرآنية.
نص العهد القديم	اسم السِفر ، المزمور ، رقم الإصحاح.
نص العهد الجديد	اسم الإنجيل، رقم الفصل .

إضاءة : اعتمدت على المجموعة الشعرية الكاملة للشاعر أمل دنقل الصادرة في طبعتها الثانية سنة 1985 عن مكتبة مدبولي القاهرة مصر في التطبيق النقدي للقصائد كما اعتمدت على الطبعة 3 سنة 1995 و الطبعة 2 لسنة 2005 لأنها تتضمن بعض القصائد غير المنشورة لأول مرة و المتفرقة الجديدة.



إهداء

- **أبي و أمي** أغلى ما عندي .. إلى **زوجتي الحبيبة "دنيازاد"**

أنا المتورط بكِ أيتها الوردة الوحيدة في بستاني ...

كوشمٍ على القلب...

تطال السّماء...

- إلى أبجدية حياتي...

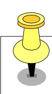
أبنائي: **ميار، يارا، أنس**

محبة...

وعشقا...

- **وائل** ابني حبيب قلبي رحمة الله عليه.

لحسن عزوز



شكر وعرفان

عرفانًا منّي بالجميل، وإقرارًا بالفضل، لا يسعني إلاَّ أن أتقدّم بالشّكر الجزيل وعظيم الامتنان إلى:

السيّد الفاضل: الأستاذ الدّكتور متقدم الجابري

الذي شرّفني بقبوله الإشراف على بحثي هذا، وبمتابعته لي، وقد كان فكرةً في ذهني إلى أن استوى على النحو الذي هو عليه الآن؛ فجزاه الله تعالى عنّي كل خيرٍ، وجعل عمله في ميزان حسناته.

وأدعوه تعالى أن يزيده في العلم بسطةً، ليظلّ منارةً معرفيةً من منارات العلم نستهدي به في دروب العلم والمعرفة.

لكلّ يدٍ بيضاء ننهَلُ فيضًها، يظلُّ لسانُ الفخر والشّكر ناطقًا

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل ووافر الامتنان إلى الأستاذ الدكتور **عبد القادر دامخي** مشرفي الأول وحضرات السّادة والسّيّدات الدّكاترة الأفاضل في قسم اللّغة العربية وآدابها جامعة باتنة 1، الذين أفاضوا عليّ من فضلهم ما غمرني، فقد شرّفوني برعايتهم لي واهتمامهم بي مُذ كنتُ طالبًا في مرحلة اللّيسانس والماجستير.

وها أنا ذا أعرض بين أيديهم في مرحلة الدّكتوراه أطروحتي ليشرّفوني مشكورين بقراءتها وتقويمها وتحكيمها، فلكم كلّ الثّناء والتّقدير.

لحسن عزوز

مقدمة

مقدمة:

تراءت في أفق الدّراسات النّقدية الحديثة العديد من النظريات و المناهج والمفاهيم، مع تعدد معرفي ونقدي في الآداب و علوم الاتصال والفنون والفلسفة، فتشكلت صياغة الرّؤيا النقدية على ضوءٍ جديدٍ مختلف مغاير، أفرزتها القِراءات المختلفة للنّصوص الأدبية المتراكمة، وأملتها طبيعة المتغيّرات التاريخية المتواترة، في حين أنّ الرّؤيا النّقدية للنّص ظلّت ردحًا من الزّمن، تنطلق من زاويةٍ جزئيةٍ، نسقيةٍ أو لغويةٍ أو إيقاعيةٍ أو لسانيةٍ أو ربّما سياقيةٍ تعاملت مع النّص من خارجه بناءً على المحيط التّاريخيّ أو الاجتماعي أو النّفسي، ترتبط بالنّص أو قائله عبر ذاكرته الإنسانية، وبهذا فإنّ الدّراسات النّقدية الحديثة فتحت آفاقًا لا نهائيةً للتعامل مع النّص في الكتابة الجديدة بشكلٍ خاص.

من هذا المنطلق، فإنّنا نتوسّل **التأويل الدّلالي** كرؤيا مركزيةٍ تتّصل بالمقاربات النّقدية الحديثة. والتّأويل يرتبط بمحاولة الفهم والحوار والاغتراب والبحث في مقاصد النّص عند اشتراك **القارئ النّموذجي** في عملية القراءة بشكلٍ نشيط، **ومقاومةٍ عنيفةٍ** يتمّ فيها التّحوّل من التّلقّي السّلبي إلى الإيجابيّ المفتوح من خلال أفق التّوقّع ورسائل الانتظار، وهي علاقةٌ ديالكتيكية جمالية تفاعليةٍ وجدليةٍ ديناميكية.

ويحضر النصّ الشّعريّ الحديث والمعاصر، حضورًا جدليًّا، فهو شديد الامتداد والإنتاج والخلق والاختلاف و التعالي، يستدعي ويستشير التّأويل والأسئلة والإشكالات؛ ولهذا فإنّ اللّغة هي مختبر الشّعر الحديث والمعاصر في إبدالاتها وغموضها ومرموزها وتراكيبها، الملفوفة بالرّفض والانعتاق، والخلق والتجريد والتّناص، وحقيقة النّص تكمن في قراءته اللاّنهائية، وهذا ما قدّمته المناهج النّقدية الحديثة البنيوية والسيميائية التفكيكية وغيرها، عندما شكّلت قطيعةً على مستوى بنائية النّص، وانتقالها من الحديث عن ثنائية الشّكل والمعنى المغلق إلى دلالات النّص الغائبة والعلامات التي تشكّل داخله مع عناصر أخرى خارجيةٍ كشفت عن مستوياتٍ دلاليةٍ خلاّقةٍ وآثار اجتماعيةٍ مفتوحةٍ في حواريةٍ تصاعدية.

لغة الشّعر تحوّلت إلى حقل التّأمّل بتصاعد الدّوال في قراءة النص وفهم التعالقات الدّلالية بين أصوات النصّ ودلالاته في مستوياتٍ محيطة، وتتبّع كيفية إنتاج الدّلالة الشّعرية، ولغة ثانيةٍ عليًا وتحديد رموزه، شفراته ووظائفه السيميولوجية، في تجاوز للنّسق اللّغوي، والنّفاذ إلى الأبعاد الرّمزية الخاصّة وهي لا تستنفذ كلّ إجراءاتها في قراءة واحدة، بل هي قادرةٌ على التعدّد في الإنتاج والخلق، والتّداخل، والحدس، والغرابة، والتّنافر، والخرق، واللاّمرئي الغيبي، والتشويش، والتّقويض، والهدم، وبناء المجهول، ونفي المعلوم، وإلغاء الحدود الجنوسية، والابتكار والسؤال.

من كل هذه المنطلقات فإنّ القراءة والتّأويل تبدأ مع اقتحام القارئ النّموذجي للنّص، حيث يتشكّل مع هذا الاقتحام نص القراءة، ونصّ القارئ النّموذجي، والقارئ يقوم بدورٍ فعّال في الكشف عن خبايا النصّ من خلال قراءة لغته الثانية، هذه القراءة لم تعد قراءةً واحدةً؛ بل هي لقارئ نموذجيّ (مقاوم)، بقدرته على الدّفاع ومقاومة شفرات النصّ الهجومية، فتُضيء مفاتيح قراءاتٍ لا نهائيةٍ لدى القارئ في توليد المعاني بكلّ عناصرها وأدواتها ومفارقاتها وتعالقاتها. هنا تصبح القراءة بُعدًا جديدًا للنصّ واحتمالاً من احتمالاته الغائبة.

وتحتلّ بهذا مفاهيم ومصطلحاتٍ عديدةٍ تساهم كمقتربٍ نقديٍ في كشف لغة النصوص في ديناميكيةٍ وكيميائيةٍ وجماليةٍ فعّالة وشاعريةٍ نموذجيةٍ، وكتابةٍ ثانيةٍ من حوارية وتناصّ، وتعاضد وتأويل، واختلاف، وقناع، ورمز؛ كمفاهيم خاصّةٍ هي فاتحة لمتعةٍ نصيةٍ مستقبلية.

ويحضر الشاعر (أمل دنقل) في طبعةٍ جديدةٍ من سيرته الذّاتية (الجنوبي) عن دار سعاد الصباح بالكويت، وهو العنوان الذي اختارته زوجته الصحفية والناقدة المسرحية (عبلة الرويني)، لتكتب قصة الأيام التي قضتها معه قبل أن يختطفه الموت، الجنوبيّ هو نفسه الشّاعر ابن جنوب مصر، وهو أيضًا عنوان إحدى قصائده المتأخّرة؛ بل إنّه عنوان القصيدة الأخيرة التي كتبها في الحجرة الثّامنة، حيث كان يُقيم عامه الأخير في مستشفى الأورام بالقاهرة.

ومن خلال قراءتي (للجنوبي) كان إعجابي الذّاتي بسيرته وتجربته الشّعرية الحداثية بعد إلتحامي بالأعمال الشّعرية الكاملة للشّاعر، وما تجسّد فيها من عناصر التّجريب والتجديد، فنصوص (أمل) عقد منظومٌ في معرض غفير المفردات والصور والإيقاعات والرّموز التّراثية في نحتٍ جماليّ متناغمٍ،

وتعدّدٍ مشهديّ دلاليّ لا متناهي، تتوالى وتتضاعف، تتنامى وتتقاطع، تختلف وتزداد، تتفاعل وتُنتج، في متونها ورمزيتها السّوداء، تمدّ وتجزر، تنبسط وتنجمع، تصطلي وتصطلم في تداخلٍ وتقاطع الغائب والحاضر والآتي، وهذا ما يجعل القراءة قويّةً عميقةً عميمةً في الدّواوين الشّعرية القليلة المتفرّدة في آنٍ واحدٍ.

لهذا التأسيس الذّاتي والموضوعيّ، يرجع اختياري لشعر أمل دنقل موضوعًا للأطروحة؛ ممّا جعل البحث والكشف في النّصوص الشّعرية وإنتاجها وقراءاتها المتعدّدة وتداعياتها وتأويلاتها البعيدة، تخييليةً تجمع الأزمنة والأماكن بأدواتٍ خلاقة بصرية لافتةٍ، فيها أسئلة الاحتمالات، والحدوس، ومقاومة قارئ حر في جدلية القصد والافتراض، والتصوّر والإنتاج والابتكار وفق لغةٍ ثانيةٍ، وتعاضدٍ تأويليّ وكتابة اليومي.

ولهذا انعقد عزمي على دراسة الأعمال الشّعرية الكاملة للشّاعر أمل دنقل، دراسةً يكون ميدانها التحليل والتأويل لكلّ نصوصه وقصائده بشكل كامل في تأصيلٍ دلاليّ جمالي، فجاءت هذه الدّراسة موسومةً ب (**اللّغة الثانية وإنتاج الدّلالة في شعر أمل دنقل، دراسة سيميائية جمالية**)، محاولةً استجلاء طرائق التأويل والإنتاج الدلالي الذي يؤسّس للغةٍ ثانيةٍ، وعلاقاتٍ تفاعلية مع القارئ النموذجيّ، تمنحه حقّ تفكيك أسرار شفرات القراءة.

وتنبع أهمّية الدّراسة كونها تحاول كشف كلّ القصائد الشّعرية في أعمال الشاعر الكاملة، وهذا ما لم تتناوله الدّراسات السابقة، حيث أنّها كشفت عن مقاطع أو بعض القصائد أو الدّواوين في تحليلها الموضوعيّ والفنّي بشكلٍ جزئي، ومن أبرز تلك الدّراسات:

- عبد السلام المساوي (البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل).
- أحمد الدوسري (أمل دنقل، شاعر على خط النار).
- سعيد محمد بكور (تفكيك النصّ، مقاربةٌ بنيوية أسلوبية مفتحة ـ مقارنة بين المتنبّي وأمل دنقل).
- أميرة عبد السلام زايد (جدلية الشّعر والتربية، القيم التربوية في شعر أمل دنقل).
- عبد النّاصر هلال (رؤية العالم في شعر أمل دنقل).

- محمد سليمان (الحركة النّقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية).
- فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد (شعر أمل دنقل: دراسةٌ أسلوبية).
- عاصم محمد أمين بني عامر (لغة التّضاد في شعر أمل دنقل).
- عبد الناصر هلال (الانفصال والاتصال: ثنائية المدنية والثأر في شعر أمل دنقل).
- سامح الرّواشدة (فضاءات الشعرية: دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)
- منير فوزي (صورة الدّم في شعر أمل دنقل: مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنّية).
- سوزان مشير أحمد (الرمز في شعر أمل دنقل).
- السيّد عزّت السيّد أبو الوفا (التناص الدّيني في شعر أمل دنقل).

ومن المؤكّدات أنّ تلك الوفرة من الدّراسات الهامّة، هي دليل حضور التجربة الشعرية لأمل دنقل في نضجها واكتمالها، وثرائها واختلافها، وفي حضرة هذا الكمّ الوافر لا يسعني إلا أن أثني على تلك الجهود العلمية، إيمانًا بسموّ غايتها وأهدافها وحرصًا على بلوغها.

ولهذا فإنّ إشكالية الدّراسة تتّجه نحو محاولة مداهمة أسئلةٍ تحريضيةٍ:

- قدرة النصّ الشّعري في احتمال طاقاتٍ تأويلية لا نهائيةٍ لاقتحامه مرّاتٍ عديدةٍ؟
- هل يملك القارئ النموذجي المسؤولية في تمييزه بين نصّ وآخر عندما يتمتّع بقدرةٍ عاليةٍ على خرق الأسئلة وخلقها وكشفها؟
- إلى أي درجةٍ تأويليةٍ كانت لغة الشاعر (أمل دنقل) مختلفة ونفاذة وخلاقة؟
- كيف يقتحم القارئ النموذجي النّص الشّعري دون تحوّلاتٍ جديدةٍ كلّ مرة؟
- ما الرّسالة التي ارتبطت بنصوص الشّاعر (أمل دنقل) المنفتحة على نصوص غائبة؛ عربية وأجنبية والموروث الحكائي الشعبي المصري؟
- هل يمكن أن يُصبح النصّ قارئًا في سياق الحوارية ونصّ القارئ النموذجي نصًا ابتكاريا جديدًا؟
- هل سيعيش النصّ أزمةً بتعدّد التأويلات؟

إنّها الأسئلة الأكثر إلحاحًا في الوعي النقدي الحداثي، يُلامس ويستبطن قصائد الشّاعر (أمل دنقل).

وانتظمت الدّراسة في ثلاث أبواب وخاتمة:

أمّا الباب الأول من البحث فتناول مشاهد من مرايا الروح والذّاكرة، حيث التّجربة الآتية تطغى بين ذاكرة الحبّ الضبابية وسنوات الصّبا الغائبة، في ديوان "مقتل القمر" وضمّ فصلين:

الفصل الأوّل: إيقاع النضج بين الجموح والصهيل.

أولاً: التساكن في مرايا الرّوح: (قلبي والعيون الخضر، مقتل القمر).

ثانيًا: التخارج مع مرايا الذاكرة: (براءة، طفلتها، المطر، يا وجهها، شيء يحترق، قالت، ماريا، استريحي، العار الذي نتّقيه، رسالة من الشمال، العينان الخضراوان).

الفصل الثاني: احتدام الذاكرة بالحضور الغلاب:

أولاً: تخزين لون الذّاكرة وتخزيفها: (الإهداء).

ثانيًا: الغياب وخيل الظنون: (أوتوجراف، شبيهتها، الملهى الصّغيرpetit trianor).

II. **الباب الثاني**: الإبحار في مشهدية الموت والاحتضار:

الفصل الأول: العاصفة القاصفة والتوحّد، (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

أولا: الارتكان للواقع في ضراوة ومرارة:

(بكائية ليلية ـ الأرض... والجرح الذي لا ينفتح ـ أيلول ـ السويس ـ يوميات كهل صغير السنّ ـ إجازة فوق شاطئ البحرـ موت مغنية مغمورة ـ الموت في لوحات ـ بطاقة كانت هنا ـ ظمأ... ظمأ ـ الحزن لا يعرف القراءة ـ بكائية اللّيل والظهيرة ـ أشياء تحدث في اللّيل ـ العشاء الأخير)

ثانيا: فضاء الأسى والمباغتة الكاسرة الآسرة:

(كلمات سبارتكوس الأخيرة ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

ثالثًا: غربة الجسد عن الرّغبة ومراودات الأحلام والإرادة والرّؤيا:

(حديثٌ خاصٌّ مع أبي موسى الأشعريّ ـ من مذكّرات المتنبّي" في مصر").

رابعًا: **خاتمة**: الانعتاق والفرار (ديباجة).

II. الفصل الثاني:

الاكتواء بجمر الهزيمة البين الخبيء (ديوان تعليق على ما حدث).

أوّلا: جمر الروح: (فقرات من كتاب الموت ـ ميتة عصرية ـ الهجرة إلى الدّاخل ـ حكاية المدينة الفضّية ـ الضّحك في دقيقة الحداد ـ لا وقت للبكاء).

ثانيًا: عراء الجسد: (في انتظار السّيف ـ الحداد يليق بقطر الندى ـ صفحات من كتاب الصيف والشّتاء ـ الوقوف على قدمٍ واحدةٍ ت راب ـ الموت في الفراش).

III. الباب الثالث: السير باتجاه الفردوس الحلمي:

الفصل الأول: الجنوح والتوق إلى إيمان جديد: (ديوان: العهد الآتي)

أوّلاً: الامتلاء والتخمّر: (صلاة ـ سِفر التكوين ـ سِفر الخروج ـ سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس ـ سِفر ألف دال ـ مزامير).

ثانيًا: المسرّات والأوجاع في زمن الاستلاب: (من أوراق أبو نواس ـ رسوم في بهوٍ عربيّ).

ثالثًا: الموقف (خاتمة).

الفصل الثاني: الالتئام والالتغام في الثورية: (أقوال جديدةٌ عن حرب البسوس)

أولاً: رقصة الدّم والموت: (أقوال اليمامة ـ مراثي اليمامة)

ثانيًا: ترسيخ الأعماق ومواءمة النص: (لا تصالح).

الفصل الثالث: فردوس الطّفولة المفقودة. (ديوان: أوراق الغرفة 8).

أولاً: ألوان الفجيعة الفادحة: (ضدّ من ـ زهور ـ السرير ـ لعبة النّهاية ـ ديسمبر ـ الطيور ـ الخيول ـ مقابلة خاصّة مع ابن نوح ـ خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين).

ثانيًا: شقاء الحلم: (بكائية لصقر قريش ـ قالت امرأة في المدينة).

ثالثًا: غضارة ونضارة الذاكرة: (إلى محمود حسن إسماعيل"في ذكراه").

رابعًا: الحضور النابه والاحتضار المرح (الجنوبي).

واختتمت الدّراسة بذكر أهمّ النتائج التي توصّلت إليها، تخصّ تأسيسًا لرؤيا الباحث في تأويل النصوص الشّعرية بتعدّد قراءاتها اللاّنهائية.

أمّا المنهج المتّبع في الدّراسة فكان المنهج التّحليليّ التّكاملي؛ لأنّ طبيعة شّعر (أمل دنقل) تطلّب أكثر من منهجٍ واحدٍ، وبما أنّ التجربة الشّعرية لأمل تعتمد على النّحت والتّرميز والتّناص مع الموروثات جميعها فإنّ منهج السّيمياء والتّأويل يتقاطع مع رُؤيا التعدّد والقراءة المفتوحة، ومستوياتها الجمالية باشتراك القارئ النموذجي.

وقد واجهتني بعض الصعوبات التي يمكن أن تواجه أيّ باحثٍ في دراسته النصوص الشّعرية الحديثة والمعاصرة، والمتمثّلة في طبيعة الموضوع، وتعدّدية المناهج ودراسة الأعمال الكاملة للشّاعر دراسة تطبيقية، مع كلّ هذه الجهود المضنية في دراسة تجربة الشّاعر فلا يمكن الزّعم بأنّها دراسة جامعةٌ، استوفت الدّلالات التّأويلية لنصوص (أمل دنقل)؛ ولذلك إن أصابت الدّراسة أهدافها المنشودة، فللّه الفضل والمنّة، وإن تكن قصُرت عن ذلك، فيكفيها شرف المحاولة كخطوةٍ متواضعةٍ تمهيدًا لبحوثٍ أخرى.

وأخيرًا من باب الوفاء بالجميل والعرفان أرى أن أقدّم شكري وامتناني للأستاذ الدّكتور المشرف على هذه الأطروحة (متقدم الجابري)؛ لرعايته الدّائمة في إنجاز الرّسالة و أستاذي الدكتور عبد القادر دامخي مشرفي الأول و قد كان متابعا لي منذ أن كان البحث فكرةً، ؛ فله كلّ التقدير و الإحترام.

كما أتوجّه بالشّكر الجزيل لكلّ من ساعدني في إنجاز البحث، وكان يد العون، ولكلّ من سرّه إنجاز الرّسالة، وشكري لأعضاء لجّنة المناقشة الموقرة ، وأثمّن جهودهم المباركة.

وما التّوفيق إلاّ من عند الله

لحسن عزوز

الباب الأوّل

مشاهد من مرايا الرّوح والذّاكرة (ديوان: مقتل القمر)

I. الفصل الأول:

إيقاع النّضج بين الجموح والصّهيل

أولا: التسّاكن في مرايا الرّوح:

(قلبي والعيون الخضر ـ مقتل القمر)

ثانيا: التّخارج مع مرايا الذّاكرة:

(براءة ـ طفلتها ـ المطر ـ يا وجهها ـ شيء يحترق ـ قالت ـ ماريا ـ استريحي ـ العار الذي نتقيه ـ رسالة من الشّمال ـ العينان الخضراوان)

II. الفصل الثاني:

احتدام الذاكرة بالحضور الغلاب.

أولا: تخزين لون الذّاكرة وتخزيفها: (الإهداء)

ثانيا: الغياب وخيل الظنون: (أوتوجراف ـ شبيهتها ـ الملهى الصغير petit trianor)

الفصل الأول

إيقاع النّضج بين الجموح والصّهيل

أولا : التّساكن في مرايا الرّوح:

(قلبي والعيون الخضر ـ مقتل القمر)

ثانيا : التّخارج مع مرايا الذّاكرة:

(براءة ـ طفلتها ـ المطر ـ يا وجهها ـ شيء يحترق ـ قالت ـ ماريا ـ استريحي ـ العار الذي نتقيه ـ رسالة من الشّمال ـ العينان الخضراوان)

أولا: التساكن في مرايا الرّوح:

1. شهي هذا الحب (قصيدة :قلبي والعيون الخضر) :

وكأنّها العادة الاستثنائية أو الفانتازيا الفنية الشخصية في الشّعر، تلك التي ألزمَنا بها الشّاعر (أمل دنقل)، لا أقول منذ النّصوص الأولى مع ذاكرته وطفولته، أو قبل ذلك في تجربته الذّاتية؛ الشّاعر (أمل دنقل) شكّل نصوصًا حاشدة (**Monodrama**)*، مضافًا إليها أصواتًا متعدّدة كورشةٍ مسرحيةٍ بكاملها، وحده من ينهض بأعبائها ويفعلها في مواسمه الشّعرية، وهو مهجوس بالحياة والذّات، وفجّر هذا الإحساس أكثر فأكثر في قطع وصلٍ بالذّات وتساكن في الرّوح، حيث يتّكئ على نص (**قلبي والعيون الخضر**)، ليروي سيرته الذّاتية، أو وقائع أساسيةٍ منها، ملتبسةً بالسيرة الجماعية، ويلعب بالمرايا الدّاخلية، فالشّاعر من ''يملأ الأماكن ضجيجًا وصخبًا وسُخريةً ومزاحًا، صامت إلى حدّ الشّرود''[1]، فلا يضيع ولا يستثني ميزةً أو قيمةً من ميزات وقيم هاته المدن النصّية العريقة، بألفتها وأضدادها، وكأنّه بزغ فيها وأشرق وتشاوف عبر روحه وقلبه الذي يعشق ويحبّ، فقد كتب يومًا لزوجته الصّحفية عبلة الرويني رسالة طويلة:

'' لو لم أكن أحبّك كثيرًا لما تحمّلتُ حساسيتك للحظةٍ واحدةٍ، تقولين عنّي ما أدهشُ عند سماعه، أحيانًا أنا ماكرٌ وأحيانًا ذكيّ، رغم أنّي لا أحتاج إلى المكر أو الذّكاء في التّعامل معك؛ لأنّ الحب وسادة في غرفةٍ مقفلةٍ، أستريح فيها على سجيتي''[2]، فالشّاعر يلعب بمرايا روحه الدّاخلية مع أصوات نصوصه والمرايا الخارجية التي تكاثره وتسمح له بالتحوّلات التي يُحدثها بين الأصوات الدّاخلية التي تتصارع في ذاته، يقول:

---

* المونودراما: monodrama، فنّ من الفنون الدّرامية، وهو شكلٌ من أشكال المسرح التجريبي، القائمة على ممثّل واحد يسيّر الأحداث عن طريق الحوار، وهي خطبةٌ أو مشهد مطوّل يتحدّث خلاله شخص واحد وهو نصّ مسرحي أو سينيمائي لممثّل واحد، وفي بعض الأحيان يتمّ توظيف مصطلح عرض الشخص الواحد solo play /one man show
عواد علي، غواية المتخيّل المسرحي (مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 107.

[1] عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

صبيًّا كان

شددت على يديه القوس

أعلّمه الرّماية

(كي يفوق بقية الأقران)

'' فلمّا اشتدّ ساعده... ''[1].

يأخذ الاستهلال: (صبيًّا كان)، ضمن عتبات النصّ كمقدّمةٍ أو تمهيد و'' لخطاب المقدّمة ما لخطاب العنوان والنّص، كلّ يسعى إلى الانبناء وِفق لعبة التشاكل والاختلاف''[2]، ويدخل ذلك في '' لحظات استعجال قراءة المتون''[3]،'' فيأخذ الخطاب هنا صيغةً شكليةً مهيمنةً تتصل وتتشكّل في حطابٍ نثري''[4]، والاستهلال هو '' مقدمة وتمهيد واستهلالٌ للحديث بحسن ابتدائه''[5]، ليتظافر العنوان (قلبي والعيون الخضر مع استهلالٍ جاذبٍ للقارئ ليصبحَ النصّ '' سلسلةً من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه''[6].

في تقنيةٍ أخرى'' (التقديم والتأخير) الذي ينطوي على مفارقة''[7]، ثقافية دلالية، وهي صياغة من صياغات الأسى الملتهب مع خلفية العناوين "بديلاً عن الانتحار"[8]، كعنوان فرعي كاملٍ يعيد أسطرة لحظةٍ من لحظاتٍ غامضةٍ، تعود وتسري إلى حياة الشاعر، '' تاريخ معتقداته حافلٌ

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص 60

[2] خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية، دار التكوين للتأليف والتّرجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 5.

[3] حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلّة علامات في النقد، (مجلة شهرية)، النادي الأدبيّ جدّة، السعودية، ج 46، م12، شوال 1423 هـ/ ديسمبر 2002، ص 13.

[4] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 64.

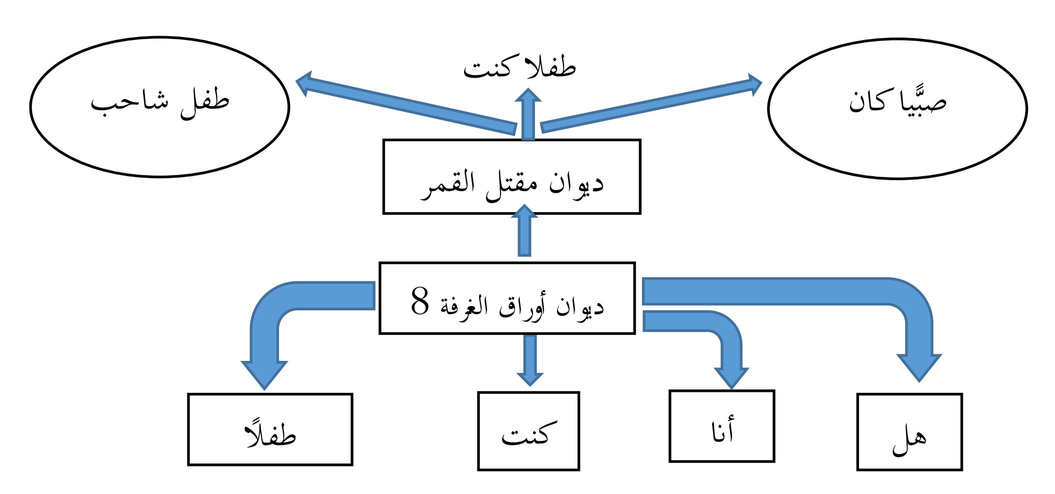
[5] إيمان الزّيات، فن الاستهلال وآلياته، مجلّة ناصية الإبداع، (مجلة أسبوعية أدبية) تصدر عن المعجز العربي، ع 2، مارس 2019، مصر، ص 18.

[6] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 61.

[7] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987، ص 207

[8] عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص 9.

بالعصيان"[1]. في الصفحة الأولى من ديوان (**مقتل القمر**)، يُهدي الشّاعر أمل دنقل الديوان إلى (**الإسكندرية... سنوات الصبا**)، إهداء يهزك عاطفيًا؛ لأنّ كلّ هاته العناصر: (**المكان، الشّعر، الصبا**)، تعيش لحظات انحسارها الآن، فحياة الشّاعر في حواف قلقها واكتشاف ذاته، تحرير لروحه في محاولةٍ لكتابة سيرة، وشعور بفقدٍ، يستمرّ ذلك في مفردة: (الصّبا/ طفلاً) بصورٍ متنافرةٍ، وأيقوناتٍ مشوّشةٍ، تثير قلق السؤال و أَلَق الشعر:



الشّاعر يروي لحظات ضعفه وانهياراته، واندثار أحلامه بين (الذّات/ الآخر)، كلّ هذا بذاكرةٍ متشظّيةٍ متّقدةٍ، لهّابةٍ، ومستعرةٍ، ولها أسفارها ومقابساتها وجواءاتها ومقاماتها بين الوجود والعدم، الروح والجسد بلغةٍ وثابةٍ متوفزةٍ، محتدمة، محمحمة، متوتّرةٍ، متواترةٍ في كينونتها أحيانًا (**كان/ كنت**)، وأحيانًا متقطّعة، وبين القطع والوصل تتشكّل الشّخصية، فهو " عاشقٌ للحياة، ومقاوم عنيد، يحلم بالمستقبل والغد الأجمل مع قدرٍ كبيرٍ من العدمية، يزدري فيها كلّ شيء "[2]، وتتشكّل الطفولة التي حاول الشّاعر أن يُعيد تلوينها في مناخٍ لاهبٍ لائبٍ في محيطٍ أسريّ واجتماعيّ ودينيّ، يريده أن يكون رجلاً "من كان صغيرًا أحسسته رجلاً"[3].

---

[1] عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص 9.

[2] المصدر نفسه ، ص 10

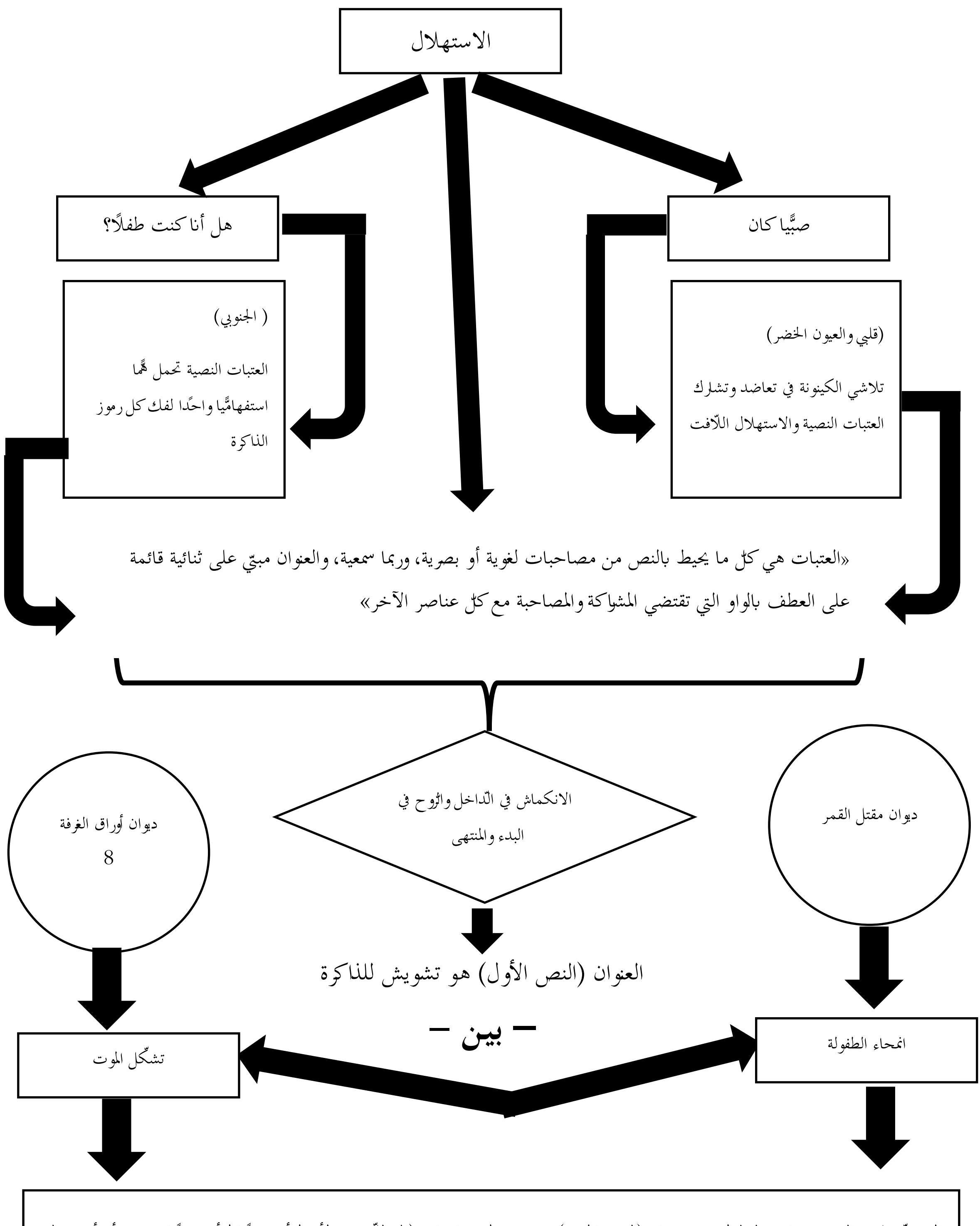
[3] عطيات الأبنودي، حديث الغرفة رقم 8 مع الشاعر أمل دنقل، فيديو تسجيلي، 1990، 27 دقيقة، تصوير سينيمائي: محسن نصر وطارق التلمساني، الموسيقى التصويرية: عدلي فخري، إنتاج أبنود فيلم، القاهرة، مصر. هو حديث مع الشاعر أمل دنقل أجرته المخرجة في حجرته بالمستشفى، حيث كان جسده يواجه الموت بشجاعة؛ ولكن روحه تستعصي على الفناء.

حفر أمل دنقل حفرياته في الشّخصية بتفكيك الزمان واسترجاع الذّاكرة المتشظّية، يدفعه للحفر في تربة الصّبا وسمائه وانكساراتها، النفي الذي يعانيه في داخله بحلم المبارزة والتحوّل:

ثلاثُ سِنِين

أُبارز قلبي المفتُون[1]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 60



الموت يّتصل في البدء، بديوان مخطوط لم ينشر، عنوانه (العيون الخضر)، حيث يقول في إهدائه: (إلى اللاشيء، لأني لم أجد شيئًا لم أجد شيئًا يستحق أن أهدي إليه كلماتي!، رغم أنّ الحبّ كان قويًّا وجارفًا في حياة أمل دنقل مع (ذات العيون الخضر) التي بدأت في نهاية الخمسينيات، وهي ابنة مدرّس الموسيقى بمدرسة المعلمين الموسيقيين، وقد كانوا جيران منزل الشّاعر،وكانت صبيّة ملائكيّة في ملامحها الطفولية، وشديدة الرّقة والجمال [2].

---

1 محروس السيد بريك، التأويل النحوي الدّلالي لعتبات النص الشعري، (دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل)، مجّلة الكوفة (مجلة دولية محكمة تصدر بدعم من جامعة الكوفة، العراق، ع1، مج 11، 2017، ص187.

2 محمود الدسوقي، أنس دنقل: عبلة الرويني أخفت قصائد حبّ كتبها أمل ل: (ذات العيون الخضر)، جريدة الأهرام، 02/06/ 2011.

يقوم النص الأول "العنوان" (**مقتل القمر**) كعتبة نصيةٍ منتجة بصياغة حكايةٍ سرديةٍ في نص (قلبي والعيون الخضر)، فتتمثّل الحكاية في حدثٍ تأويليّ رغم التخييل الفنّي الذي يلف النصّ ويشغفه ويضبّبه، أو يظهره ويبديه فيها؛ وذلك وجع الروح وانجراحها، واجتراح (أمل) لقلبه وروحه وإعادة تشكيلٍ لصباه وإحيائه وتشخيصه وتجسيده، فيستدرج الغياب في جملةٍ شعرية تناصّيةٍ كاملةٍ، وهما بيتان من الأبيات الشعرية المشهورة التي يُضرب بها المثل فيمن يُنكر إحسان من أحسن إليه، ويجازيه بالإحسان إساءةً:

أعلّمُــــهُ الرّمَايَــــةَ كُــــلّ يــــومٍ   فلَمّـــــا اشــــتدّ* سَــــاعِدُهُ رَمَــــانِي

وكــــم علّمتــــهُ نظْــــمَ القَــــوَافِي   فلَمَّـــــا قَــــال قَافيــــةً هَجَــــانِي[1]

هذان البيتان منسوبان إلى معن بن أوس، ونجد ذلك في ديوان معن بكثير من الوهم وتحريف الرّوح وكثير من التّعدّد المعرفي الذي تعاصف وتقاصف ليُقدّم الشّاعر أمل دنقل بهذا التناص القرائيّ جملةً كبرى، ليس ذلك فقط؛ بل تطاير شُعاعًا وكأنّه شمس تزلزل صهاراتها الشعرية الكاشفة في سطر محذوف (...............) في شكلٍ جديدٍ من الكتابة، وفي تصوّر أجناسي مختلف "تناص، حذف، رمز، تجاوز، خلق، تشويش النوع، اختراق"[2].

فالشّاعر يوظّف بدلاً من "الشّذى، الصّدى، الأحلام، الأماني، الأغاني" في شعر الوجدان فإنك واجد لدى أمل دنقل (التزام، الكورنيش، الميادين، المقاهي، الحافلات، الرّصيف...)[3]، فهذا التحوّل في المعجم الشّعري يُشير أنّ الشّعر دراسته الإبداعية ” لا يسعى بالخطاب الأدبي لتجاوز

---

* اشْتدّ: وقيل بالسين المبهمة، ويكون المراد بها السّداد في الرمي، وقد رواه بعضهم بالشين المعجمة التي هي بمعنى القوّة، انظر: أبي محمد القاسم بن علي الحريري، درّة الغواص وشرحها وحواشيها وتكملتها، تحقيق وتعليق: عبد الحفيظ فرغلي علي القرني، دار الجيل، بيروت، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، طَ1، 1999.

[1] معنى بن أوس المزني(الديوان)، صنعة: نوري حمود القيسي، حاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد العراق، 1977، ص 72.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 113.

[3] عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشّاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، مكتبة الإسكندرية ،مصر ، 2010، ص 88

الوظيفة الإبلاغية إلى التأثير الجمالي"[1]. وهذا ما اشتملته التجربة الأولى الذّاتية في قصائد ديوان مقتل القمر الذي صدر سنة 1974؛ ولكن تواريخ بعض قصائده تشير أنّها كُتبت في أولى بدايات الشّاعر مع الشّعر، ومجموعته الأولى يستبعد فيها ذكريات الإسكندرية على نحوٍ رومنتيكي بمسحةٍ إيروتيكيةٍ خفيفة، هذا الخطّ كان يتصاعد بطرائق متباينةٍ وضِمن صور رفيعة متجانسة.

تنهض الكتابة في هذا النصّ على تشظٍّ كثيفٍ للذّاكرة انطلاقًا من حضور نصّ فارغ محذوفٍ، متّصلٍ بالإيحاء " واستدعاء للغائب الحاضر"[2]، فالفراغ هنا هو عبور مفعمٌ بالحنين والقسوة " ليتلف الألوان جميعها؛ ليظلّ الأبيض والأسود وحدهما في حياته"[3]، القلب والموت، الرّيح والجسد، الصّبا والرّجولة، وكأنّه يكتب سيرةً ذاتيةً، ويحرص على تدوين يومياته، وهما شكلان آخران " يتصلان بالرّغبة في بلوغ الحقيقة عبر الذّاكرة"[4]. هنا لا يتصل بالوجدان، فحتى اصطلاح أو تعبير (رومانتيك)، "يُطلق على الفنّ الحديث على كل شيء يُخالف القديم"[5]، كما عبّر عن ذلك " وليم هازلت"*، فالذّاكرة: (كان، ثلاث سنين، كانتا، وكنت، وكان، وطفلاً كنت) بوصفها " مستودعًا أو مخزنًا يخزّن فيه الفرد جميع تصوّراته الاجتماعية والعرفانية، والعقلية"[6]، تنفتح في تركيبه معقدّة مع الزّمن، ومن تخوم هذه العلاقة" غنى الدّلالات للجميع بين الشّعور واللاّشعور بنوعية الجمعي والفردي، يدخل تحت نطاقه تاريخ الفرد وتاريخ المجموع"[7].

---

[1] عبد السلام مسدّي، الأسلوب والأسلوبية، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 36

[2] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 139

[3] عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص 12.

[4] ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص 159.

[5] وليم هازلت، مهمة الناقد، تر: نظمي خليل، الدّار القومية، للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1962، ص 33.

* وليم هازلت: William hazlit، (10 أفريل 1978/ 18 سبتمبر 1830) كاتب إنجليزي وناقد درامي وأدبي ورسّام، من أعظم النقاد من في تاريخ اللّغة الإنجليزية إلى جانب جورج أورويل وصمويل جوستون.

[6] سيجموند فرويد، الذاكرة، عرض و تقديم : مصطفى غالب منشورات مكتبة الهلال للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان، 2000 ، ص 5.

[7] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001سوريا، ص 373.

وحدة الشّعور وحدة (القلب)، هي الصوت الهادم القادم من ذاكرة الطفولة في أنموذجه الرّمزي، المكثّف المشحون بدلالات الواقع وتفاصيله وأحلامه، وقد كانت صورة الأمّ راسخة في اللّغة، إذ كانت بالغة العناية بأولادها؛ الملابس نظيفة دائمًا، كذلك الأيدي والوجوه، فأمل'' طفلٌ جميلٌ وسمٌ، نظيف، يرتدي أحيانًا بنطلونًا قصيرًا ويميل إلى الهدوء والوداعة، وربّما إلى الخجل والحياء، نابه في دراسته''[1]؛ لكنه صعيدي حتى النخاع، سديد الغيرة في كبرياء، شديد النقاد، وشديد التأثير.

وبهذا تتحرّك أسطر النص الشعري في فضاء من التصوّرات الأساسية للوجود في ثنائيات ضدّ وكينونة إنسانية، لازمت نصوص الشّاعر في جدلية الإثبات والمحو.

أ. /انكسارات النص ومضاعفات الكتابة:

تلك البياضات أو المساحات الفارغة وعلامات الحذف والفواصل التي تتخذ وضع العنصر المحايث للّغة '' فاللّغة لم تعد هي العنصر الوحيد المبنين لشعرية النص، ثمّة عناصر أخرى تدخّلت في الصفحة لتضاعف من شعرية النص، ولتؤكد على منجز الكتابة graphique''[2]، كل هذا يتّحد مع النصّ أكثر من مرّة مع ضدّية المفارقات، وربّما يكون من أبرز إسهامات البنيويين،'' إثارتهم لفكرة الأضداد أو الدّوافع المتعارضة وربطها للقيمة بقدرة''[3]، وحدة التخييل عل تحقيق توازن بين الأضداد، أو توافق بين الدّوافع المتعارضة، والبنى تمثل عبر ذلك تحوّلاتٍ لهذه الثنائيات لتمتلك في جذورها فاعليات النصّ والسّلب والتضاد والنقض[4]. '' ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكوّناته ''[5]، والشّاعر (أمل دنقل) وهو'' يتحدّث عن تفاصيل الإنسان في المدينة ـ مدينة القاهرة ـ مثلاً، وهو يتحدّث عن موت مغنية أو عن يوميات كهلٍ صغير السن، أو عن هذا الرّجل وهو يحلق ذقنه، أو

---

[1] سلامة آدم، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ع 10، س1، 1983، ص 8.

[2] صلاح بوسريف، حداثة الكتابة، ص .27.

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، 1998، ص 197.

[4] كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتّجلّي (دراسات بنيوية في الشّعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 14

[5] المرجع نفسه، ص 1.

عن القطّة التي تقفز من صندوق النفايات، وعن الشّارع، وعن المذياع، أو عندما يتحدّث عن التفاصيل، فينفذ منها إلى الأعماق البعيدة''[1]، فإنّما نتلمّس عبوره الحارق ولهيبه، فمنذ بداية هذه المحكية الشعرية بما تتضمّنه من وقائع تُحيلنا إلى مرحلة أساسيةٍ من تاريخ الشاعر، فهو '' استعراض يبحث عن لفت الأنظار إليه دائمًا''[2]، لتمضيَ الصورة (**قلبي**)، الباكرة، فرحة معانقة البحر والسّماء، فأمل كان ''يحتفل بوجوده الشّعري ويحرص دائمًا على صيانته''[3].

كان (أمل) بمجيئه إلى القاهرة ودخوله كلّية الآداب وانتقاله بعد ذلك مسافرًا إلى الإسكندرية، والعيش هناك، الأثر الكبير، فقد واصل (**الكتابة**) '' واستطاع والحصول على جائزة المجلس الوطنيّ الأعلى للفنون والآداب للشّعراء الذين عمرهم أقل من ثلاثين سنةً ''[4]، فوجد نفسه محاصرًا بالأسئلة الحارقة، ونبيّن ذلك في المخطط البياني التالي:

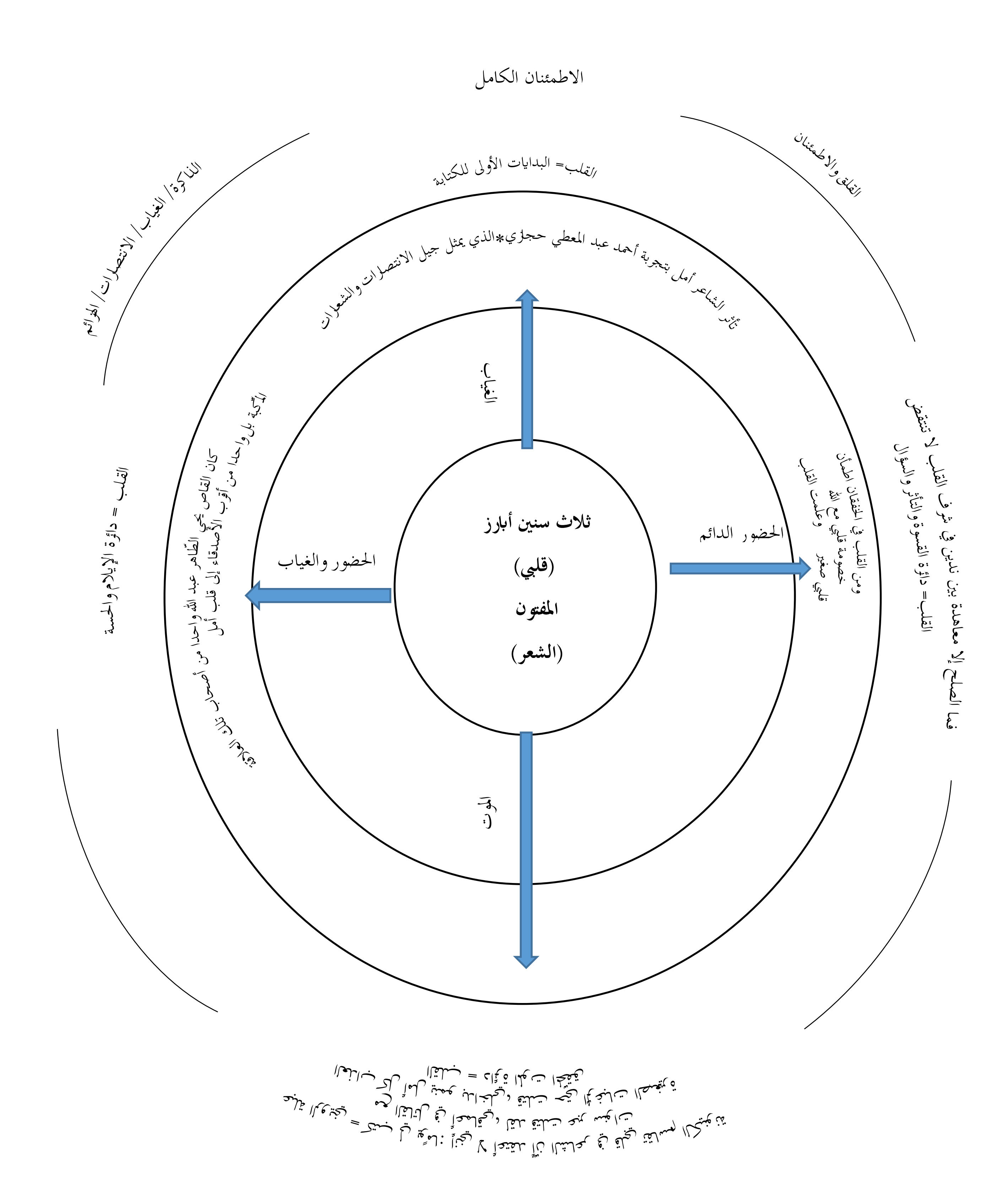
---

[1] عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشّاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص 42.

[2] عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص 12.

[3] عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشّاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، 54.

[4] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص 352، 353.



* انظر: أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1982

ب. /القارئ المقاوم ودهشة اللغة:

لا أحد يستطيع أن يُدرك حقيقة السرّ الكامن في اختيار الشاعر أمل دنقل تقنية الأسود والأبيض (قلبي... والعيون الخضر)؛ لتقيق أحلامه، ''إنّه يتلف الألوان جميعًا ليظلّ الأبيض والأسود وحدهما في حياته، يحبّ ويكره، يُبارك ويلعن''[1]، مع هذا بدت الثنائية الكونية انعكاسًا شفافًا وقاسيًا للحكاية والحالة الإنسانية بتناقضهاتها ووحشها وبؤسها وانكساراته؛ فالرحلة البصرية النصية التي شكّلها أمل دنقل في الرّوح والذّات معًا، كشفت تمزّقات حارة، وقلقًا عنيفًا، يعتمد في المرء، فارضةً عليه أحيانً خيارات قاسية، فقد يكره أمل ''إلى درجة النسيان وإلغاء الشخص تمامًا... إلى درجة قسوة القلب وعدم المغفرة''[2]، كما القارئ تمامًا الذي يعيش خيبة انتظاره وأفق توقّعاته horizon of expectation[3]، بناءً على ووعيٍ تاريخي وفهم تاريخي يُوصف ذلك شرطًا أساسًا شُروط أي ممارسة تأويليةٍ ''وأفق التوقّع ي* يُفسّره كارل ريموند كارل بور* بأّنه جهاز عقلي يسجّل الانحراف والتحويرات بحساسيةٍ مفرطةٍ''[4].

---

[1] عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص 12.

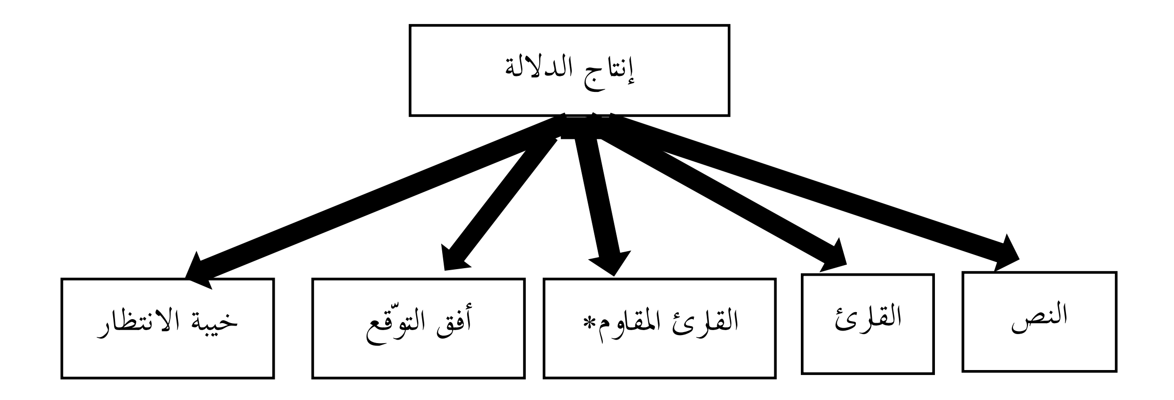
[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقّي (بين ياوس وايزر)، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002، ص 15.

* أفق التوقع horizon of expectation: نلاحظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مصطلح أفق الاحتمالات؛ للإشارة إلى نطاق استجابة القارئ، ومنه وصفوا مصطلحات متعددة ومركبة: أفق الاحتمالات الإيديولوجية ideological horizon، أفق الاحتمالات الاجتماعية اللّغوية Horizon socio linguistic، وحدود احتمالات التقييم horizon axiological، وقد دعا جادامير إلى إعادة إحياء المعنى بما سمّاه (انصهار آفاق) أي؛ أفق النص وأفق المتلقي القارئ.

*كارل ديموند كارل بوبر: karl raimund popper (28 يوليو 1902. 17 سبتمبر 1994)، فيلسوف نمساوي إنجليزي متخصص في فلسفة العلوم، يعتبر أحد أهمّ وأبرز المؤلّفين في فلسفة العلم والفلسفة الاجتماعية والسياسية.

[4] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقّي (بين ياوس وإيزر)، ص 17.



هذا الغيض والفيض هما قطبا التأويل في انتحارات كلاسيكية الشعر، وفي انتحاراته تشابهًا المبرمة، ولتشكل بعدها مفاهيم " التماسك، التنضيد، الاتساق، الانسجام، التشاكل"[1]، فالنصّ الأدبي هو بصمات لحظةٍ شعريةٍ أفلتت سعي القارئ جاهدًا لإعادة تمثّلها وتمثيلها"[2]، " ليس هذا فحسب، فالقارئ عليه أن يقوم بتجرد كل تراكمات الحياة المبثوثة في نسيج الفكر وتضاعف الوجدان، حتى يمكنه استقبال التجارب الرمزية، وهي في حالة بدائيةٍ أشبه بحالة الإنسان الأول، يعاني، ولا يفهم، يتألم ولا يعلم"[3].

والقراءة " تفاعل ديناميكي بين النص والقارئ"[4]، وعلى هذا انبنى نص (أمل دنقل) على خلفياتٍ ومشاهد منتجة ومتعدّدةٍ ذاكراتية، مزجت تداعيات الرّوح المسافرة في اتساخ النتوءات وغابات الفجائع، ومقاومة القارئ في قنصها وقبضها!.

---

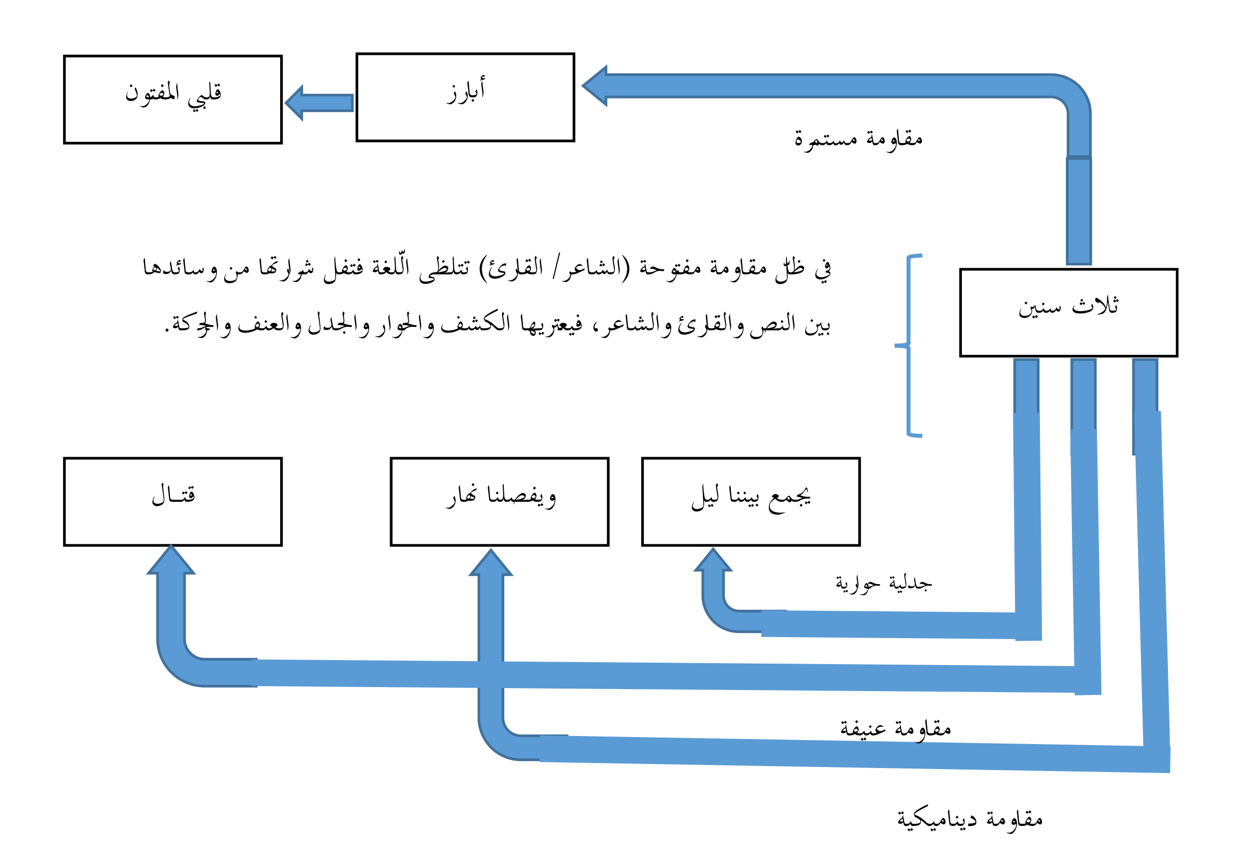
*القارئ المقاوم :مصطلح من إنتاجي أطلقته في مقابل القارئ النموذجي فالقارئ المقاوم يملأ نزيف العلاقة الجدلية بين النص و المتلقي فيمحق كل الرغائب النارية العابقة بمقاومة شديدة تجرجر كل الخيبات و اللذات و متعة الإنتظار بخلق لغة آنية تدفعها لغة ثانية ، تتقاذفها شهوات الآتي .

[1] محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 157.

[2] محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانيات المص الأدبي)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر ، ط1، 2008، ص 7.

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر الغربي، مصر، ط1، 1996، ص 67.

[4] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جماليات التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني ـ الجيلالي كدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1998، ص 55.



النصّ يعتمد في مكائده وشراكه لهيب اللّغة نعمة التجدّد في ثنائياتها الضدّية بين (المبارزة/ القتال)، (الليل/ النهار)، (الوصل/ الفصل)، (القيد/ الانطلاق)، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، وهو ما يُسمّى بالفلسفة الجدلية أو الديالكتيك dialectic، " فقد تجتمع النفس البشرية ثنائيات ضدّية يمكن عدّها كامنة في أغوار النفس الإنسانية، ويمكن القول إنّ مظاهر الحياة كلّها نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية، ويحدث أن يحاول طرف من الثنائية أن يشلّ حركة الطرف الآخر "[1].

وتولد الثنائيات فضاءً مائزًا للنصّ " إذ تجتمع علاقات زمانية ومكانية وفعليةٍ بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتُغني النصّ، وتتعدّد إمكانيات الدلالة فيه، فالتّضاد الفعليّ والاسمي يشكّل عالمًا من جدل الواقع والذّات في صراعهما

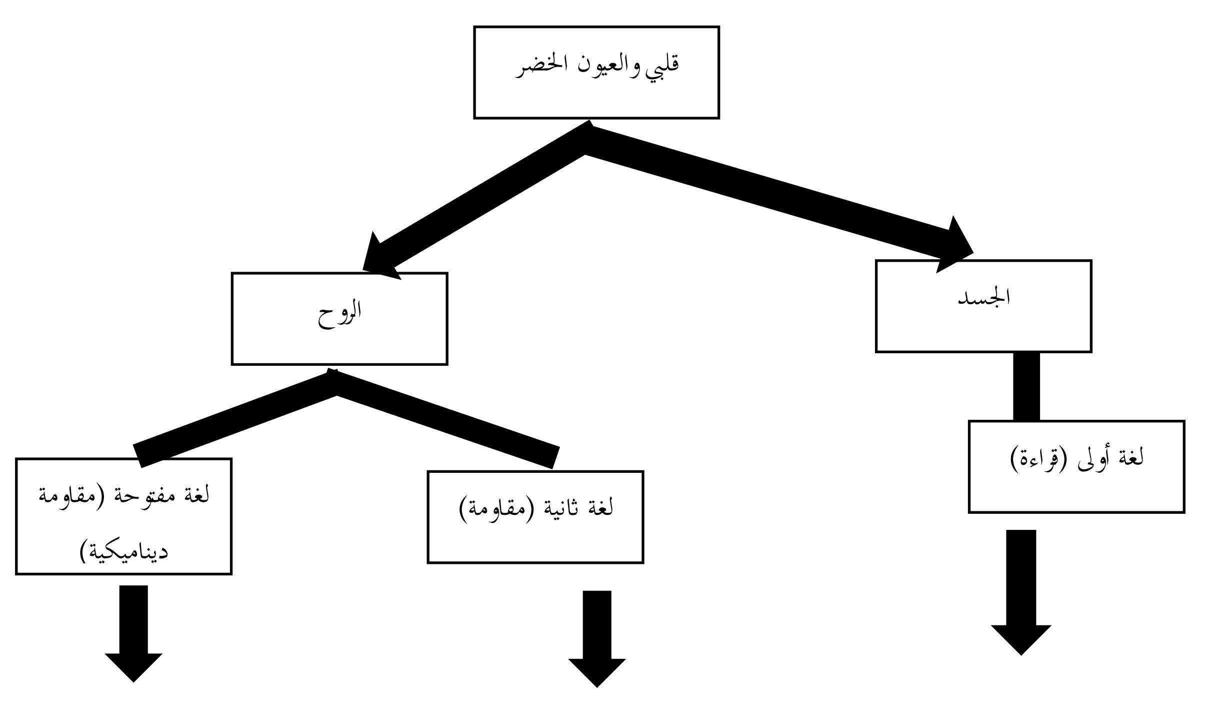
[1] سمر الدبوب، الثنائيات الضدّية (دراسات في الشّعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009، ص 4.

مع الحياة''[1]، وقد عرّف المعجم الفلسفيّ الثنائية الضدّية بأنّها: '' لفظ المتغيّرين المتضادين على المتغيّرين اللذين تكون نقطة الابتداء في كلّ منهما نقطة الانتهاء بالآخر''[2].

ولتوضيح هذه العلاقات المنتجة في قراءاتٍ متعدّدةٍ لنصّ (أمل دنقل)، حيث أنّ القصيدة تتورّط في جسد المعاني وبساطة المفردات مع مفارقة الانتقال من لغةٍ إلى أخرى وقراءة إلى هوامش القراءة:

[1] المرجع السابق، ص 7.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي (بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية)، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان،ج1، 1982، ، ص 755.



لغة أولى (قراءة)	لغة ثانية (مقاومة)	لغة مفتوحة (مقاومة ديناميكية)
عنوان القصيدة يوحي بفيض شديد في استظهار المقولات اليومية والتفاصيل الجسدية (عينان خضراوان، قبلا، لهاث ساخن، غبار. الضم، المزموم، الرئتين، العينان، كتفيه، الظهر، كفي، العين، طفل شاحب، ختانه المدسوس، سيقانها، عباءتي، ضمة، أنف، وجه، لسان، يديك، أظافر، الدم، النهدين)، فما الشخصية المحورية (الشعر/ أمل دنقل) عاشت القلق والتمزق والتوّتر على تخوم الوجع الأقصى، ولعل حضور (ذات العيون الخضر) ساهم في تفعيل موقع الشخصية وإسقاطاتها الثقافية والفّنية، وهذا كان واضحًا في اللواوين اللاّحقة، (قوة الشعر وعنف الّلغة)	التفاصيل الجسدية لا تعدو أن تكون الماضي والسواد والموت، وهي كّلها مكونات (أمل) الهائمة في اليومي والنفسي والروحي، ممتطية أحصنتها وسط الغبار والقلق والخوف (عنف الخوف) والاستسلام لنا هو آت (عندما التقيت بأحمد عبد المعطي حجازي كان شعري يوميا أي أنه تغلب عليه الصبغة النثرية، ولم تكم رؤيتي السياسية مكتملة).	التفاصيل الجسدية المتمثلة في شخصيات أنثوية لا يعرف عنها شيئا،ولا عن ماضيها وحياتها ويومياتها، تطل فجأة في المشهد الحياتي في قرية أو في مدينة، شخصيات تأتي من اللامكان في غموض فاضح في سيرتها وتذهب إلى المجهول أو الموت في عنف التناقض والفوارق وعنف الالتصاق بالحياة وتفاصيل الّذات والشّوارع.

1.عمر حاذق، أعشق اسكندرية (شهادات عن الشّاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص 152

فالعنوان، لا يعدو كونه قصيدة حب مهداة إلى حبيبته في فترة الصبا، وذلك لم يمنع الشّاعر إلى إهداء قصيدتين إلى (**س**) في مخطوط (**العيون الخضر**) التي كتب اسمها الأول كاملاً في إحدى الصفحات (**سوسن**)، وثالثة: (إلى من عرفتها ولم تعرفني).

2. سكينة الشوارع فجرًا (قصيدة : مقتل القمر) :

أ . تأسيس الكتابة:

إذ كان (نيسان أقسى الشّهور) في رُؤيا ت. س إليوت الشعرية كما يُعبّر عنها في مطلع "قصيدته الشهيرة (الأرض اليباب) the weste land"[1] من نصّ (دفن الموتى):

أبريل أشدّ شُهور العَامِ قسْوةً

تخرج زهُورُ الليلك مِنْ بَطْنِ الأرضِ الميّتة

يزج الذكرى بالرّغبة الحية[2].

فإنّ (القمر) أقسى الرموز والعناصر التي اجتمعت في نص الشاعر أمل، فقد تمكّن من خلق أسلوب صادم، لكنّه نابضٌ حيّ وغي بالتأثيرات الجمالية رافعًا بالعزف على وتر الدّاخل بالباطن إلى آفاق جديدةٍ وفضاءات كفيلةٍ بحمل دلالات جنونية في هذا النصّ، حيث البدء باستهلال آخر (...)، وهو توظيف متكرّر في قصائد كثيرة للشّاعر، وهي إشارة طباعية وجمالية جديدةٍ للنقطتين المتتابعتين وهي ״ وجوب التمييز في بعض الأسطر״[3]، وتتّضح في أنّها ״ رمز للإسقاط والذكر من التراكيب״[4]، باعتبارها أكثر تعقيدًا وتشابكًا، يقول أمل دنقل:

... وتَناقَلُوا النَبأ الأَلِيم عَلى بَريد الشمس

في كُل المدِينة:

---

[1] ت. س. إليوت، أرض الضياع (رائعة الشّاعر)، ترجمة ودراسة: نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2011.

[2] االمصدر نفسه، 51

[3] شربل داغر، القافية دليلاً (الخروج من النظام وابتداء القصيدة من الشّاعر، مجلة الكرمل (مركز خليل السكاكيني الثقافي)، فلسطين ،ع 77، 01 يوليو 2003 ، ص 209.

[4] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، ص 140.

«قُتِل القمر»!

شهدوه مصلوبًا تدلي فوق الشّجر!

نهب اللّصوص قلادة الماس الثمينة

من صدره! [1]

الشاعر يتّكئ على نافذته الدّلالية كلّ مرّةٍ في غرفته الخاصّة وكأنّه يتصّل (بغرفة خاصّة بالمرء وحده) " a room of one's own" لفرجينيا وولف*، ليؤكّد تقديمه وتخليقه حول ضمير **(الأنا)**، كما النصّ الكلاسيكي المثير للجدل **(الغرفة)** عبر مقالاتها النقدية، وقد قدّمت (وولف) تقييمًا نظريًّا عامًّا لعمل النساء الأدبي، وتقييمًا نقديًّا تفصيليًّا للكثير من الكاتبات[2]. والشّاعر يمتلك أدوات فرجينيا في مرحلة الرّؤيا والمغامرة، حيث الواقع كان يدين عليه بثقله، وكانت نصوصه صورًا لما اختزنته من طفولةٍ قاسيةٍ، فيُمارس قسوته على كلّ المتورّطين في قتل الشّعر، الحبّ، الرّوح، العدّل، القمر، رغبةً في التمرّد وإشباع رغبة التجريب والخلاص (وإنّه الشّعر المدخل والتجربة وانتصارها)[3]، ويتّصل في متاهات الفنّ وأودية الجمال المتأخّرة برائد الشّعر الحديث **(توماس ستيرنز إليوت)*** **(الأرض الضياع)** التي قدّمت " شهادة أدبية على العفن الذي يسري في جسم الحضارة الغربية، برغم رونقها الظاهري المبهر"[4]، وقد نشرت القصيدة بعد وقتٍ قصيرٍ من انتهاء الحرب العالمية الأولى في عالمٍ هشٍّ، ومحطّم مرّ بنوبة انهيار عصبيٍّ أيضًا خرج من تحت أنقاضه جيلٌ جديدٌ من الكتّاب

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص68.

* فرجينيا وولف أدالاين: virginia woolf: (25 يناير 1882- 28 مارس 1941) كاتبة إنجليزية ومن أوائل من استخدم تيار الوعي كطريقة للسرد، واشتهرت بأعمالها (السيدة دالواي 1925 - إلى المنارة وأور لاندو 1928 - غرفة تخصّ المرء وحده 1929. انظر: كوينتين بيل، فيرجينيا وولف (سيرة حياة)، تر: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1993، ج1.

[2] رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء)، دار الهدى للثقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص5

[3] عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة ، ص 16.

* توماس ستيرنز إليوت thomes steerns eliot (26 سبتمبر 1988 - ' يناير 1965)، شاعر مسرحي وناقد أدبي حائز على جائزة نوبل للآداب ف 1948، كتب قصائده: الأرض اليباب، الرجال الجوف ـت أربعاء الرّماد ـت الرّباعيات الأربع، انظر: بيبيتر أكرويد، ت. س، إليوت (سيرة حياة)، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات المتّحدة، 1999.

[4] ت. س. إليوت، أرض الضياع (رائعة الشاعر)، ترجمة ودراسة، نبيل راغب، ص 8.

والفنّانين والموسيقيين، وسرعان ما أصبح ينظر إلى قصيدة (**إليوت**) كواحدة من أكثر أعمال القرن العشرين أهمية باستخلاص قضايا نقدية جديدة.

الشعر في نص أمل (مقتل القمر)، هذا الذي ليس هو بضراوة الوجد يستوطن قيعان الرّوح العميقة؛ الغابة بالاخضرار، ملولا، فتانا، راعبا راعفا، يتشيطن من حين إلى آخر، فيقرع جدران اللغة الدّاخلية ويصطفق كطيرٍ حبيسٍ في قفص، يجاهد تفلّت الأصوات ويأبى وأد الحرّية، يتأبى السكون وتصعب مجالدته في سهوم الاستكانة، ''فاللّغة الشّعرية لغة متعدّية''[1]، تتشكّل وتصطرخ بخفوت صارخ، ثمّ تنفجر سبيلاً عرمرمًا هادمًا السّدود التي تحتبس الفلق مبدّدًا طراوة الطمأنينة جامحًا كخيل البراري، حارقًا كالنار محتضنًا ''المناخات الانفعالية وخلق تلاحمٍ عضوي في معمار القصيدة ''[2].

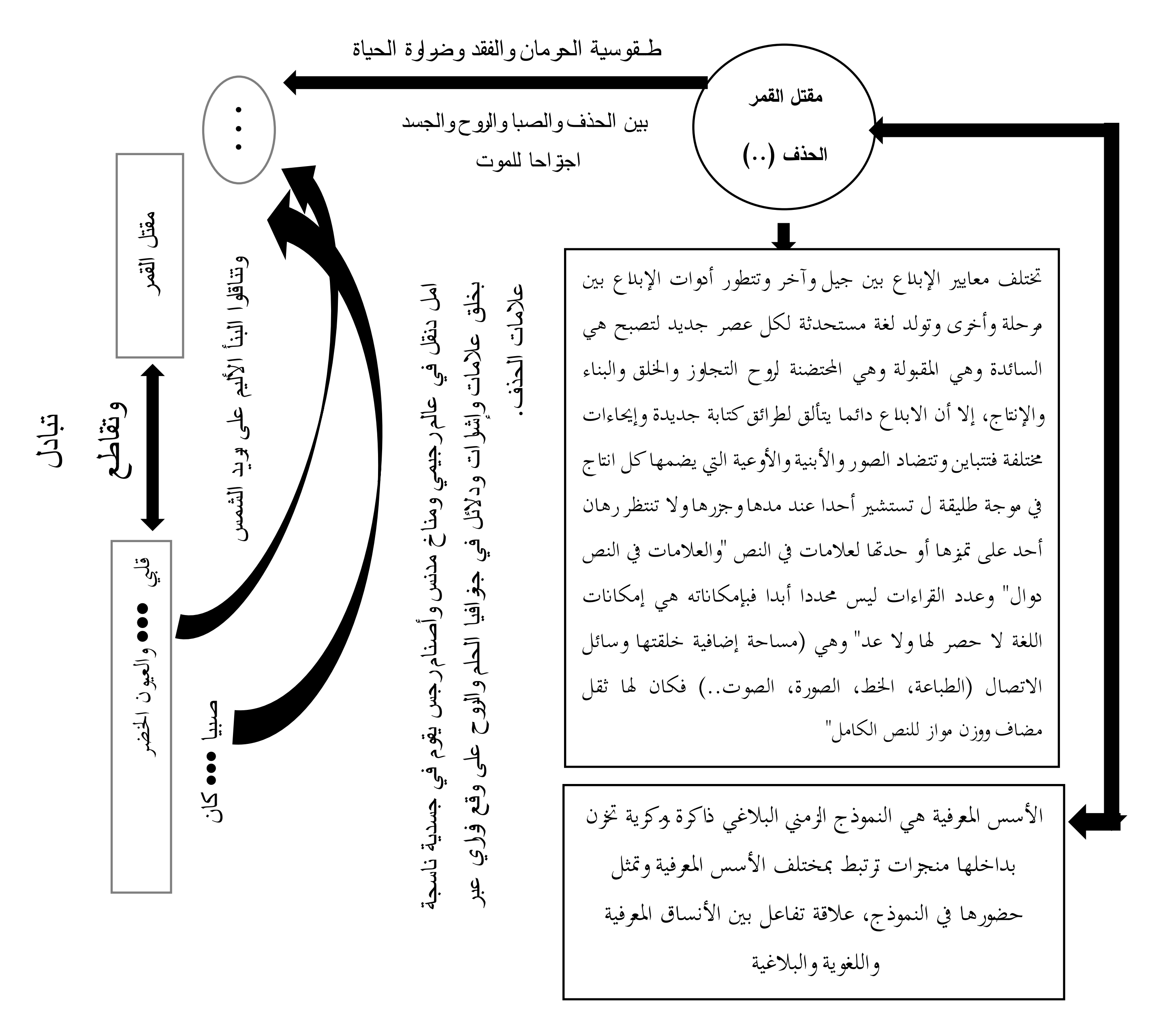
وتكاد تكون النصوص الجديدة عند (**أمل دنقل**)، (**فرجينيا وولف**)، (**ت. س. إليوت**)، تجربة كتابة معادلة للرّؤيا الشخصية في تساكن مع الروح وصرخة بوجه الفراغ والموت والإخفاق والإمحاء باحثة عن غرفةٍ جديدةٍ غير تقليدية، تتّخذ لها من النّص امتدادًا في حوارية داخلية صمّاء '' لا تكتفي على ذاتها في لون من السوداوية تنسحب على الخطاب، ذات المبدع بذات المتلقّي ''[3]، وفي المخطّط التالي سنكشف رحم النفس عند أمل دنقل تاركًا في دياجيرها أجنة الجوى، حائلاً كالفصول، ساطعًا كالعتم، حالكًا كشموس نهارات غضيرةٍ تنبعث حمى واشتياقات وتوقانا ورؤي في تخوم الجسد العاشق، الحاني على اعتراكه، المؤبد الكليل، يذوي ويزدهر، يزين ويندى كما التّراب، يفتن الحجر، منخرطا في بكائيات (مقتل القمر)، لم تكن يومًا أكثر من ابتساماتٍ مؤجّلة أو مواسم فرحٍ فاجأتها الريبة والخفقان، فانحدرت من طقوسها الخليبة، صوب قلبٍ مندثرٍ مهمومٍ:

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ج3، ص 33.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985، ص 56.

[3] فاضل ثامر، شعر الحداثة (من بنية التماسك إلى فضاء الشّظى)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 135.



على مستوى الساحة المصرية، استطاع أمل منذ الستينيات بموهبته الصادقة ورؤيته المتقدمة أن يدفع في جسم القصيدة بدماء جديدة حارة أنقذتها من ورطتها بتوظيف تكتيكات عديدة، التقابل والتضاد/ قلب التراكيب/ المفارقة/ التبادل والتقاطع/ الشكل الطباعي.

---

1 حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سرار للنشر، تونس، 1985، ص65.

2 المرجع نفسه، ص 65.

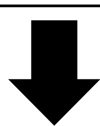
3- حاتم الصكر، كتابة الذات (دراسات في وقائعية الشعر)، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص27.

4 إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري (دلالة الزمان وبلاغة الجهة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص17.

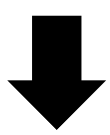
يأتي امل دنقل متحدا مع إليوت و وولف و بودلير و كافكا و كانهم ولدوا و ترعرعوا في حلبات اللّغة ثم تحدروا إلى الحياة والموت منها، وإلى الوجود والعدم والصيرورة، وكأنّهم انكتبوا كي يقتلوا حبًّا وعشقًا في هذه المناخات المتناوحة والجواءات المتذابحة، ويكون للقصيدة فضل استظهار (النيجاتيف) أو (البوزيتيف) في الشعر، ربّما يكون لها فضل استنساخ الفاعلية الغريبة للصورة "التي ''تستشير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدّلالات في وضعٍ ثقافيٍّ معيّن له طبيعة محدّدة''[1]، ولتقع نصوصهم جميعًا في مفارقة حادّة تتزايد مع إغراق المبدع نفسه في نسق نصيّ خاصّ به، وابتعاده عن كلّ رغبةٍ في التواصل مع المتلقّي، فالرّموز التي وظّفها (أمل دنقل) في قصيدته تصبح بهذا الشكل:

وتناقلوا النبأ الأليم	بريد الشمس	فكما يموت الناس... مات

إن الفعل الموصوف منقول عن الواقع لكن الوصف نفسه شيء آخر لا أصفه بالواقعيةولا بعدمها وإنما أقول إنه رؤية للعبث تتحقق بشيء من العبث في استخدام اللغة 2



لَكِن أَبونَا لَا يَمُوت
أَبَدًا أَبونَا لَا يَمُوت



اللغة لا تموت فهي (موقف ثوري كامل، والكتابة ليست وظيفتها الايصال أو التعبير فحسب بل فرض أمر يتجاوز اللغة)[3]

[1] – كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، ص 45.

2– عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص 11.

3– رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص5.

يدور الشّاعر أمل دنقل في زمن التيه، متمكّنا من أدواته التي تعمّد أن يفرشها أمامنا بجماليات محسوبة (الحذف، الاستفهام، التعجب)، بدقّةٍ هندسيةٍ تفرض نفسها في الأعماق، وقد اختار أمل رموزًا تأسر القلوب؛ فالقسم الأول استطاع بتوظيفه للاستهلال في النص، قلبي والعيون الخضر (صبيًا كان) وفي مقتل العمر (كان قديسًا/... كان مات)، وسط مشهدٍ لجدران الحياة وللرّوح العتيقة وكأنّها أسوارُ قلقةٍ عبر لقطاتٍ مأخوذة من أسفل وعبر خواء الفضاء:

ـ شَهِدُوهُ مَصْلُوبًا تَدَلَّى رَأسُهُ فَوْقَ الشَّجَر

ـ وَتَدلّت الدَّمْعَاتُ مِنْ كُلِّ العُيُون

الشّاعر يتساكن مع قلبه على كرسيّ الاعتراف ليحرّر الذاكرة من سراديبها، فتبدأ من خطايا الآخرين:

ـ تَرَكُوه فِي الأَعْواد

ـ "كَان قَدّيساً" لِمَاذَا يَقْتُلُونَهُ؟

ـ كَانَ يُعْجِبُهُ غِنَائِي فِي المِسَاء

ـ وَكَانَ يَهْدِينِي قَواريرَ العُطُور

ـ وَترحَمُوا...

ـ وَتَفرَّقُوا...*

وحيث تحتشد أفعال الماضي: (كَانَ، قُتِل)، يحتشد اضطرام جذوة الشّعر عند أمل، الذي اجتمعت في شخصه الموهبة والوطنية والإنصاف الإنساني فأطلق نصوصه بالأسود والأبيض، واستحضر شهادته ما بين النكبة والنكسة، لينتقل إلى القسم الثاني في (**فلاش باك**)، طويل يخلق اضطرابًا في المتابعة لدى المتلقّي كي يثير نوعًا من التشويش على مفردات النصّ الحاضرة بعضها ببعضٍ، هذا الأمر لا يُقلق الشاعر ''فله القدرة على النّفاذ إلى الجوهر''[1]، ومستعدّ ''لفتح المدينة

* انظر، أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 68-69.

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص4.

بخيول جديدة"[1]، وهو قد قرّر "أن يمنح حياته للشّعر، هنا بدأت أسطورة أمل دنقل"[2] فهو حريصٌ على معرفة الحياة، وكان يضع في ذاكرته ونضوره وتصميمه أن يكون شاعراً[3]. يقول أمل:

وَخَرَجْتُ مِنْ بَابِ المدِينَةِ

لِلرِّيفِ...[4]

إنها الصورة المهيمنة في النص كلّه ليتشكل نص جديد، بدلالة جديدة مغايرة تماما

... وَتَنَاقَلُوا النَّبَأَ الأَلِيمَ عَلَى بَرِيدِ الشَّمْسِ

صَبِيًّا كَانَ

...كَانَ مَات

وَخَرَجت مِنْ بَابِ المَدِينَة لِلرِّيفِ

يَا أَبْنَاءَ قَرْيَتِنَا أَبُوكُمْ مَات

أَبدًا أَبُونَا لاَ يَمُوت!

الشمس

وكأن الشاعر أمل دنقل

يرثي صديقه الجنوبي (يحي الطاهر عبد الله) بشكل استباقي نبوئي، وقد كانت أولى نصوصه القصصية (محبوب الشمس) وآخرها (تصاوير من التراب والماء والشمس*)

إن القلب مثل البيت الكبير صار له بابان: باب رئيسي ليدخل منه السادة أو السيد الوحيد، وباب يدخل منه باقي المعالم والفقراء والبسطاء في صورة بكماء لتتحوّل الصورة في مفارقة بارزة، وكأنّها لا تتصل بالصوت لتصبح مزعجةً وليصبح الحوار سالبًا، ومن هنا تأتي أهمّية إخراج القارئ من سبيل النصوص المعهودة، ليكون نص أمل قد وصل إلى مستوياتٍ عاليةٍ من الرّؤيا والإضاءات والأنوار والكشوفات والاستبصارات الخاصّة، إنّ اللّغة عنده تقيم الدنيا وتقعدها في اجتراحات

[1] – دينا أبو زيد، حبر ع الرصيف (أمل دنقل الجنوبي الذي تغنت به الثورات)، قناة الغد الفضائية ، القاهرة، مصر، 2019/12/14.

[2] – المرجع نفسه، التاريخ نفسه .

[3] – فاروق شوشة، لقاء مع أمل دنقل وعبد الرحمان الأبنودي، أمسية ثقافية، برنامج ثقافي، قناة النيل الثقافية، مصر.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 29.

ومطارحات مع زلزلتها وبركنتها في تعبيرٍ شجيّ؛ والشجن العشقي الضّاري، وهي كأنّها لم يكن همّها تصويب ما تقول؛ بل تخطيئه وقصفه وقلبه واستنباته وبعثه من جديد! .

ثانيا –التخارج مع مرايا الذاكرة:

الشعر خرق للأعراف؛ اللّغوية فقد تحوّل الشّكل اللّغوي من كونه الوعاء الذي يضمّ الزّخرف البيانيّ أو التزيين المجازي ليصبح في تشكيله الجديد جوهر اللّغة الحديثة"[1]، ولتظلّ مهمّة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبّع كيفية إنتاج الدّلالة الشّعرية وعوامل توليدها بالتعرف على هذه الأبنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية[2]، لتبدو اللغة مثل علبة (باندور) pandor* ، تتطاير منها قدرات اللّغة؛ فالكلمة تنتج"[3] والنص يجسد'' في تشاكل بنياته وتشابك حلقاته نمطًا فريدًا ومتفرّدًا من الأداء اللّغوي‘‘[4] .

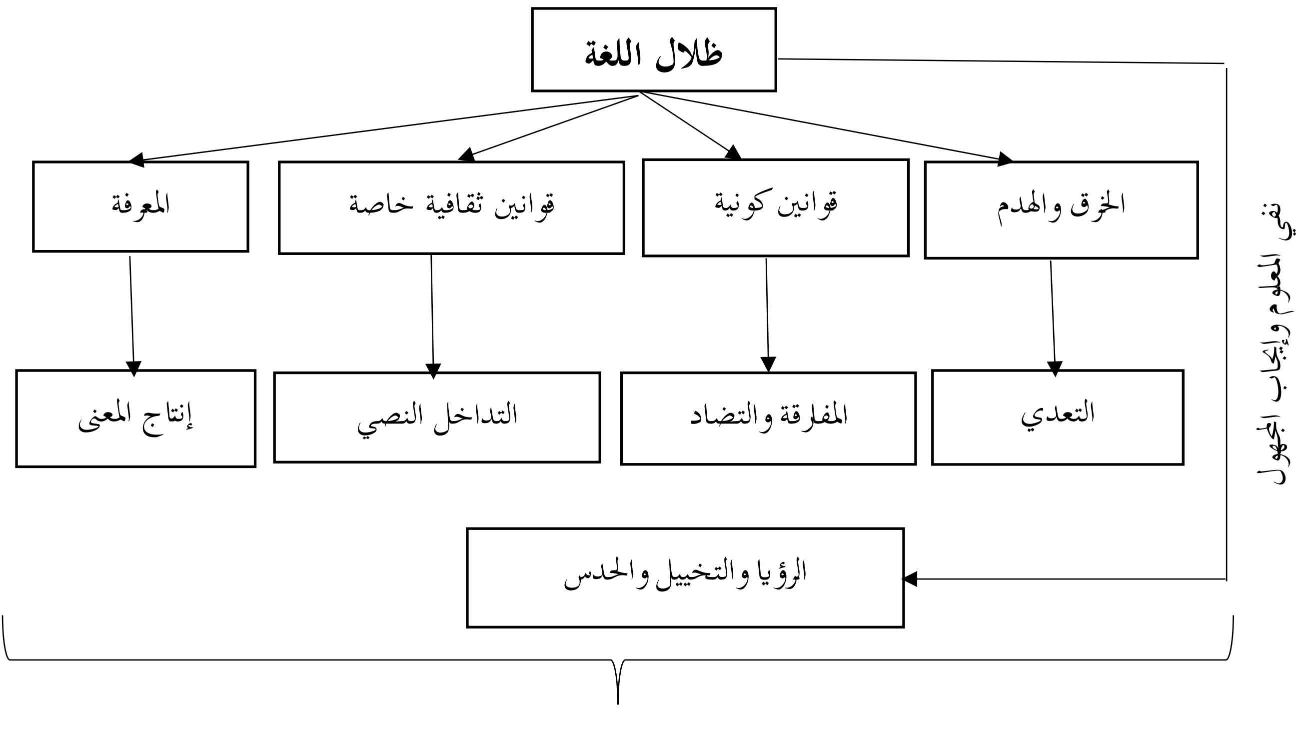
[1] – رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص12.

[2] – صلاح فضل، إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1988، ص34.

* باندور pandor: هي حواء اليونان، أهداها (جوبيتر) علبة تضم كل الشرور وأرسلها إلى الأرض، وعندما فتح زوجها هذه العلبة انطلقت الشرور في الأرض، فهي رمز للشيء الجميل يخفي وراءه كثيرا من المصائب.

[3] – رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط 1 ، 2002 ،ص 64.

[4] – رجاء عيد، القول الشعري (منظورات متعددة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995، ص170.



الميتالغة

المبدع في أعماله انفعاليّ قوي كالفنّان التشكيليّ بالألوان والمواد والمعاجين والخشب، واستخلاص جوهر المرونية في الاعتماد على أصواتٍ خاصّةٍ موحيةٍ دالّة، التي يعبّر فيها عمّا يجيش في عقله ووجدانه، وعمّا يختلج في سريرته من ذلك الهبوب والاندلا ع والاندفاع الشعوري واللاّشعوري الذي يتقاصفه في رحلة كشف: ''كيف يشتغل النص؟ ... كيف يتلقّى النص؟ وما هو الواقع الذي يمارسه النص على متلقيه؟ ''[1] ضمن ظروف العالم الخارجيّ التي يترجمها كأحلام هذيانية، وأمل دنقل في وعيه بالخطاب الرؤيوي، المنتج قد اختلف في مهبّ تياراتٍ وتقنياتٍ وكأنّه مقذوف وحيدا في قضاء الشّعر، وهذا الوعي أدّى إلى تحرّر لغته وكتابته فجنح إلى التجريب في الشّعر وهدم التابوهات التقليدية والبحث الدّائم عن طرائق أخرى ''فقد كان أمل استجابة ثورية للشعر في عصره ''[2].

وإنّ أبطال الشاعر أمل دنقل في قصائده وحيواتهم مصائرهم الفاجعة الفادحة، هي صورة عن جروح الجسد والرّوح فيها، دون أن يفرط بالشاعرية الجياشة الفيّاضة، البحرانية في سياقاتها الإيقاعية

[1] – محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تقديم: أبو بكر الغمراوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص88.

[2] – رفعت سلام، أمل دنقل، برنامج خارج النص، قناة الجزيرة، قطر، 2018/09/16.

السّردية، فتزامنت صورة المرأة واشراقاتها في الشعر العربي مع تطوّر الشّعر نفسه ''فبدأت صورة بسيطة ثم انحرفت إلى مفهوم المرأة الرّمز، الذي جسد هموم الشّاعر وآهاته حتى أصبحت اليوم –استدعاءً تاريخيًّا يغني النص''[1]، ويفصح (أمل دنقل) عبر ديوانه (مقتل القمر) وفي قصيدة (براءة) عن لغة متوتّرةٍ نابضةٍ يتقصدها من دمه وخفق قلبه وتجاوب روحه في ظلمات الأعراق والشرايين وهم تنجم في مصائر حيواتها وتحوّلاتها وانزياحاتها، فيتوهّج النصّ بمزيدٍ من الأحكام والنقاء والانشغال الدّائم وتدفّق الوعي واللاّوعي، يقول:

أُحِسُّ حِيَالَ عَيْنَيْكِ

بِشَيء دَاخِلِي يَبْكِي

أُحِس خَطِيئَة المِاضِي تَعَرّتْ بَيْنَ كَتَفَيْك

وَعُنْقُودًا مِن التُّفاحِ فِي عَيْنين خَضْرَاوِين

أَأَنْسَى رِحْلة الآثَام فِي عَيْنَيْن فَرْدُوسيين؟

وَحَتَّى أَيْن؟[2]

يمكننا أن نتخيّل هذه اللّوحة التشكيلية المثقلة بالظّلال، وكأنّها رسمٌ من رسومات (رينوار)، لوحة الجسد الجديد التي وصفها الناقد (إيميل كاردون **Emile Cardon**) بأنّها تخلو من أبسط قواعد الرّسم والتلوين"[3]لكّنها تنتقل إلى خصوصيةٍ متمثّلة بالإحساس بحيوية الحركة والتقاطها المباشر في إضاءةٍ مختلفةٍ تمامًا عمّا ظهرت به المدرسة الانطباعية شكلاً والمدرسة الكلاسيكية شعرًا.

---

[1] – محمد سليمان (عيال سلمان)، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015، ص 45.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 47- 48-49.

[3] – عبود عطية، رينوار (الجسر الجديد)، مجلة العربي، (مجلة ثقافية شهرية مصورة)، وزارة الاعلام، الكويت، ع 598، سبتمبر 2008، ص 106.

1ـ ذاكرة العينين ولون الشمس (قصيدة : براءة):

نوعٌ من الصّفاء الدّاخلي يتمتّع به الشاعر (أمل دنقل) ينعكس على ملامح وجهه* والصفاء ليس خاليًا من الإيحاء؛ ذلك أنّه يوحي أحيانًا عن الاعتراض والّضيق أو الرضا أو حتى الغضب، يوحي أنّه هادئ الطّباع معتدل المزاج، صوته لا يرتفع أبدًا حتى لو كان في قمّة ثورته، يجيد الاصغاء بانتباهٍ، إذا كان الكلام منطقيًا ويتصرّف ذهنه فورًا، عندما لا يجد مساحةً للتفاهم مع الآخر، حديثه مقتصد دائمًا يشرح وجهه نظره بوضوح:

أُحِسُّ حِيَال عَيْنَيْك

بِشَيء دَاخِلِي يَبْكِي[1]

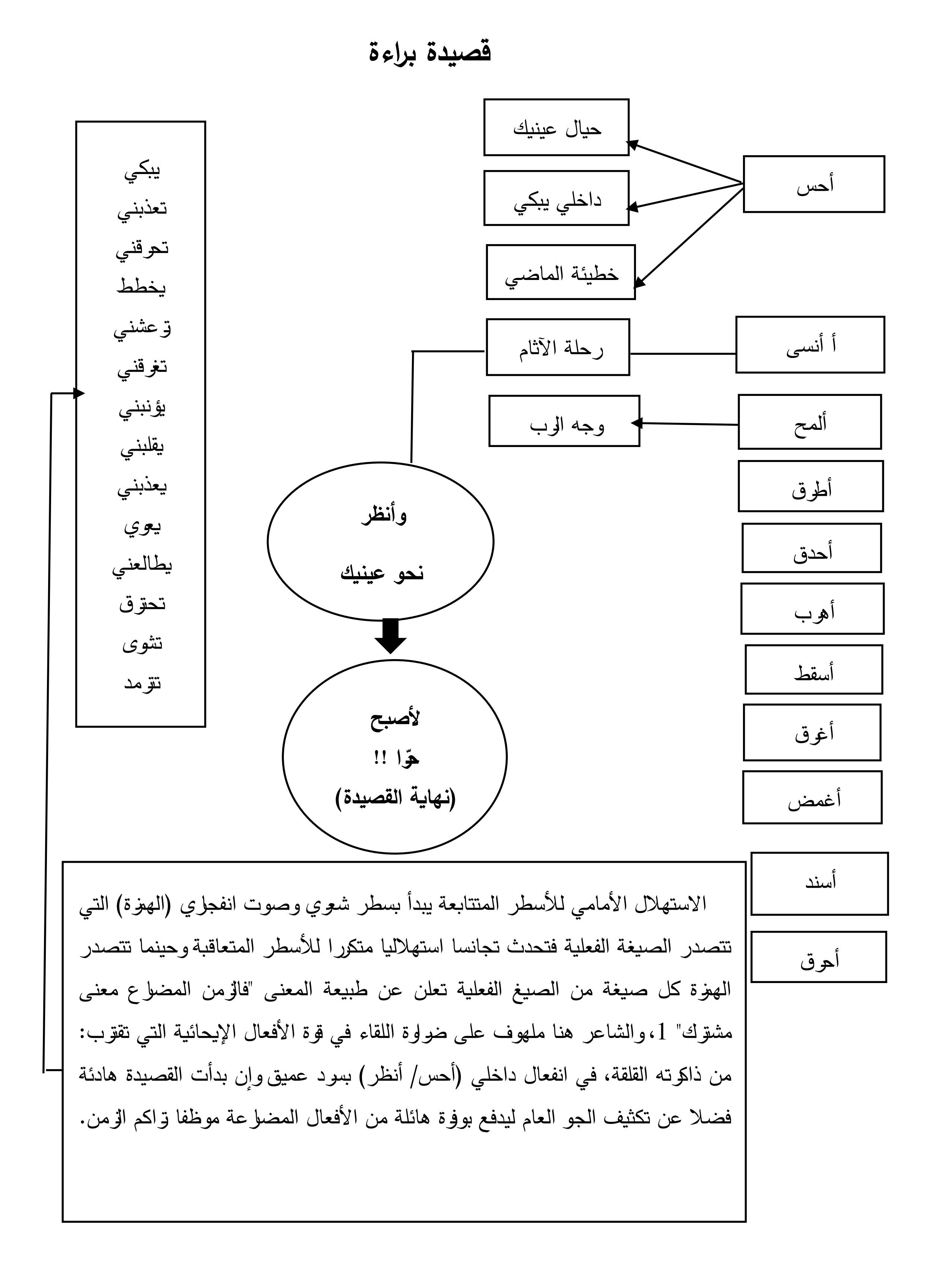
بأقلّ كلماتٍ ممكنةٍ، وبتوازنٍ شديدٍ يملك (أمل) القدرة على تحويل انفعالاته الدّاخلية إلى دهشةٍ ومفاجأةٍ وذهولٍ وغضبٍ ممزوجٍ في تركيبةٍ حسيةٍ (خارجية)، من الانفعالات مع تقطيع بين العناصر (ذاكرة/ عينان/ داخل/ خارج)، وفي المخطّط التالي توضيحٌ لشبكة الانفعالات في سيولاتٍ شعريةٍ وكأنّه يذهب إلى دقّة الفوضى كما قال رينيه شار René char**:

---

* انظر صور الملحق (صور الطفولة).

[1] – أمل دنقل، المجموعة الشعرية الكاملة، ص.47

** رينيه شار René char: شاعر وكاتب ومقاوم فرنسي (14 يونيو 1907/ 19 فيفري 1988)، اشتهر في فرنسا بقصائده الإبداعية، صنفت كأعمالٍ للتوحد والتركيز والنسك والإيثار والمقاومة التي تحنو نحو الفعل في كثافة فلسفية عميقة.



[1] ـ مصطفى السعدي، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، ص 47

الشاعر في عزيف الوصال والهجران، في العشق لا متناهٍ، هو يجري باندفاعاته استعرائية، جوانية وبرانية أساسية، وهامشيةٍ وحقانية، واللغة حية تمامًا محتربة مشتجرة مع الجسد الرغبوي بما يُسمى كتابة الجسد (أحمر الأظفار –اختلاجة هدب–عينيك –اختلاجة هدب –نهديك –صدرك) فمنذ البداية تموضع (أمل) نصّه عند ظلّ يعلو ظلّ اللّغة الأولى والأثر الأول، والشّعر الأول والقصيدة الأولى؛ فالموسيقى ثرة غنية في سياقاتها ومشهدياتها السّردية وقدرتها على البوح:

فَتُشْوَى رَغْبَتِي شَيَّا

وَأُغْمِضُ عَنْكِ عَيْنِيَّا[1]

وكأنّه يشترك مع (فرجينيا وولف) في غرفتها ومنارتها؛ فهو في كلّ نصّه يعكف على تصوير شذراتٍ من الحياة ورسم ملامح ذاكرةٍ مكثّفةٍ؛ ولكنّها ليست يائسةً، تمتلئ بتفاصيل هامشيةٍ جسديةٍ روحيةٍ ومصائر تتقاطع بجدائل طويلةٍ، فيتابع قصيدته ومشاهده الدّاخلية والخارجية في تحقيب زماني وتحفيز مكاني وإضاءة غياباته، وتظليل حضوراته، متوخيًا البقاء حذرًا، هذا الإحساس يزداد حدّة عندما يتّصل في كلّ مقطع بسطرٍ جديدٍ محذوفٍ

....

فالبداية متلألئة بالوعود ومع بروز العناصر الخارجية تتوالى الانكسارات لتناسب الأغنية الأخيرة وليستكمل الوجه الذي يتطابق مع ملامح الشاعر:

فَيَا ذَات العُيُون الخُضر

دَعِي عَيْنَيْك مُغْمَضَتَيْن فَوْقَ السِر

...لِأُصْبِحَ حُرّ [2]!!

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 48.

[2] – المصدر نفسه ، ص49.

2 ـ امتلاء الجسد وخمسة فصول، (قصيدة : طفلتها):

يستعرض الشّاعر قصصه من خلال لعبة السّرد والايقاع، في ممكنات التأويل واستحالاته، وفي نقد اللّغة لنفسها وفي قصف المعاني وبترها، وتحويرها وإزاحتها، إنّها في تفجر الترميز وفي دمار الشّعر أو في موت الكتابة وتجشيثها، يقول الشاعر:

(.. مَرَّتْ خَمْس سَنَوَات عَلَى الوَدَاع وَفَجْأَةً... رَأى طِفْلَتَهَا!)

لاَ تَفِرِّي مِنْ يَدِي مُخْتَبِئة

...خبت النَّار بِجَوْف المِدْفَأة!

أَنَا...

(لَوْ تَدْرِين)

مَنْ كُنْتُ لَهُ طِفْلَه

لَوْلاَ زَمَان فَاجأه

كَانَ فِي كَفِي مَا ضَيَّعتهُ

فِي وُعُود الكَلِمَات المرْجَأه

كَانَ فِي جَنْبِي

لَمْ أَدْر بِهِ!

.. أَو يَدْرِي البَحْر قَدْرَ اللُّؤلُؤَة؟[1]

لقد شكّل أمل دنقل في قصيدة (**طفلتها**) أسلوبه الخاصّ وبصماته الكتابية وأرشامه وسماته وفجّر اللّغة بطاقاته الإشعاعية، وكأنّ لديه أسلحةً شعريةً، وأكثر ما تمثّلت على فجيعة القلب

فقد ظلّت القصيدة العمودية محافظةً على وجودها في شعر (أمل)، وهو الذي اعتاد أن يزور صديقه في الطفولة (سلامة آدم) في الإجازات الصيفية مصطحبًا معه كتابًا من تلك الكتب الضّخمة التي خلّفها له والده الفقيه الأديب الشّاعر (**فهيم دنقل**) خرّيج كلية اللّغة العربية جامعة الأزهر عام

[1] – المصدر السابق، ص 50.

1938 والحاصل على العالمية عام 1940، وتوافق ذلك مع ميلاد (أمل)، ولذلك أطلق عليه اسم مركبا (**محمد أمل**)؛ تيمّنا بسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، و(أمل) لأنّ الوالد قد حصل على العالمية وأنهى تعليمه حيث كان شاعرًا و وفديا، وقصائده كانت ترجمةَ للظلم الواقع على المزارعين والفلاحين، وكانت تنشر في جريدة المصري* وقتها، بالإضافة إلى قصائد غزلٍ، وأصيب في حادثة سيارة عام 1946، وتمّ على إثره نقله من القاهرة حيث كان يعمل مدرّسًا للّغة العربية هناك إلى محافظة قنا، وكان أمل مرافقا لوالده بالقاهرة وحصل على شهادة الابتدائية منها وعاد مع والده إلى "قنا"، وتوفي عام 1950 وقتها كان أمل يبلغ من العمر عشر سنواتٍ، وأنس شقيقه عامًا واحدًا، وشقيقة في عمر أربع سنوات[1].

وقتها كان (أمل) يكتب الشّعر العمودي وهو طفل لم يتجاوز ال13 عامًا، وتقرأ شعره في هذه المرحلة وكأنّه شاعرٌ أزهريّ كبيرٌ، وكان يقرأ (**الشوقيات ورسائل بديع الزمان الهمذاني وديوان الشريف الرضي وألف ليلة وليلة**)، وآخر ما قرأه في المدرسة الثانوية هو ديوان (**أزهار الشر**) لشارل بودلير من ترجمة الشاعر إبراهيم ناجي، ثم ديوان (**أغاني الكوخ**) لمحمود حسن إسماعيل، فانطلق في نظم الشعر بتوانيه التقليدية الخاصّة، وقد حفظت مجلة مدرسة "قنا الثانوية"، أبياتًا عموديةً ممّا كان يلقيه الطالب (أمل دنقل) من قصائد أثناء العدوان الثلاثيّ على مدينة بورسعيد.

وفي القاهرة انطلق في قراءة نصوص الشّاعر (**محمود حسن إسماعيل**)، الذي ظلّ على إعجابه به طوال حياته، وقصائد عبد الرحمان الشّرقاوي وصلاح عبد الصّبور ودواوين أحمد عبد المعطي حجازي الذي اقترب منه (أمل) في آنية اللّغة يفل شرارتها من وسائدها، ثمّ يُطلق فيها رصاص الحنين، فلا تتلظىّ كما يرغب اللّحن؛ فنشر نصوصًا حرّةً في مجلة (**المجلة**) و(**الملحق الأدبي لجريدة الأهرام**)، و(**الملحق الأدبي لجريدة المساء**)، وشارك في مسابقة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب

* انظر: نسخة عن قصيدة بخط والد الشاعر أمل دنقل، بتاريخ 1936/08/05، (الملحق).

[1] – تسجيل صوتي مع شقيق الشاعر أمل دنقل (أنس دنقل) عبر الهاتف بتاريخ 2021/02/21.

للشّعر العمودي عام 1962*، وفازت قصيدة أمل في المسابقة (**طفلتها**) واستقبلها القدماء استقبالاً حافلاً، ووصفها (**عبد الحي دياب**) في مجلة (**الكاتب**) المصرية العدد الحادي والعشرين الصادر في ديسمبر 1962 بأنّها قصيدة لاشك رائعة في بابها، ونشرها كاملة في المجلة "وظلّت القصيدة منسيةً إلى أن نشرها (أمل) في ديوانه الثالث (مقتل القمر) كما لو كان يستعيد بها عهدًا ذهبيًّا يؤكّد تواصل بعض عناصره في شعره"[1].

والقصيدة عمودية يخاطب فيها الشاعر طفلة حبيبته السابقة، بعد خمس سنواتٍ من الوداع، ليهب الكائن الشّعري نغمة التجدّد في انبثاق عتبةٍ سرديةٍ وبزوغات الهيولى في تفجراتها اللاغبة وتقاعساتها ثمّ انقساماتها وتزايداتها في ضراوة الأوراق والأغصان والأصوات الوافدة من بعيد: (... مرّت خمس سنوات على الوداع، وفجأة... رأى طفلتها!)[2]، ولحظة التذكّر هنا تؤكّد (فجأة) ارتباط الشّاعر الرّوحي والجسدي مع الآخر يمنع تفريقهما ويوحّد مصيرهما في إيقاع بحر الرمل (**فاعلاتن**)*بتكرار إيقاع التفعيلة، وليس غريبًا –بعد أن يكون الحبّ فاتحة القصيدة العربية، وأن تكون المرأة نافذةً ودربًا... ويصبح الاستهلال بالغزل عرفاً نفسيًّا وفنّيا[3]، وربما كانت (**الطفلة والعيون**) أقنعة وظلالا وأحلاما في خمسة فصولٍ أو مقاطع ومشاهد ولقطاتٍ مشهدية، فيبدأ النص في مشهدٍ أول بأمرٍ ونهيٍ (**لا تفري**) واصفًا الحالة الدّاخلية بأناشيدها الصريحة الوافدة من الأصقاع والبراري ومن تهارفات الثلوج ورقرقات الجداول، والمشهد الثاني في استهلال حروف (العيون الواسعات

---

* ألقى الشاعر أمل دنقل قصيدته (طفلتها) أول مرة في الإسكندرية في مهرجان الشعر الرابع، شهر أكتوبر 1961، وهو المهرجان الذي ناقشت بحوثه قضية التجديد في الشعر العربي الحديث، وكانت قضية الساعة التي شغلت حيزا كبيرًا من تفكير النقاد والشعراء ووقت (عباس العقاد) رئيس لجنة النثر للاختصاص، صلبا كالطود في دفاعه عن تقاليد الشعر العربي القديم، ونشأت عندها صداقات عديدة بين (أمل) وكتاب الشعر التقليدي.

[1] – جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة (صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، محمود درويش) كتاب العربي (سلسلة فصلية) وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2012، ص141.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص50.

* انظر القصيدة كاملة في شكلها العمودي التقليدي في كتاب أعشق اسكندرية لمحمد حاذق .

[3] – عصام كمال السيوفي، الانفعالية والبلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 182.

الهادئة)؛ فبعد التذكّر مرحلة الصفاء وانسجام العناصر والمفردات، حتى تحوّلت القصيدة إلى لوحةٍ تشكيليةٍ حسّية:

(**الشفاه الحلوة الممتلئة/ في حلقي مرارة شوقٍ/ ثغر/ قبلة/ شرفته/ شباكها...**) وفي المشهد الثالث تنصهر الصورة في فراغٍ يبابيّ يعود إلى خابيات الظلام لينهب منها العتاقة والريق أو تناهض ألوانها المعتمات نشيجًا يكرّر هذا الحريق القصيدي، لتتّضح المفارقة:

زفت السَّبْعَةَ عَشَر... لِلمَائَة

لَمْ يَكُنْ شَاعِرهَا فَارِسهَا

لَمْ يَكُنْ يَمْلِكْ إِلاَّ...

التَّهْنِئَة

لَمْ يَكُنْ يَمْلِكْ إِلاَّ مَبْدَأَهُ

لَيْسَ إِلاَّ...

كَلِمَات مُطفأة[1].

وفي المشهد الرابع، تتجاوز الصورة حركات التتبّع بشكلٍ طوليّ شبيه بالكتابة والرّسم الياباني مركّزا على ملامح الوجوه المطأطئة، عارضًا الانفعالات والتعابير بين حركات التعجب والاستفهام والدّهشة.

أتُرى تَدْرِينَ مَنْ كَانَ الفَتَى؟

فَهُوَ يَدْرِي الآنَ

يَدْرِي خَطَأَهُ!

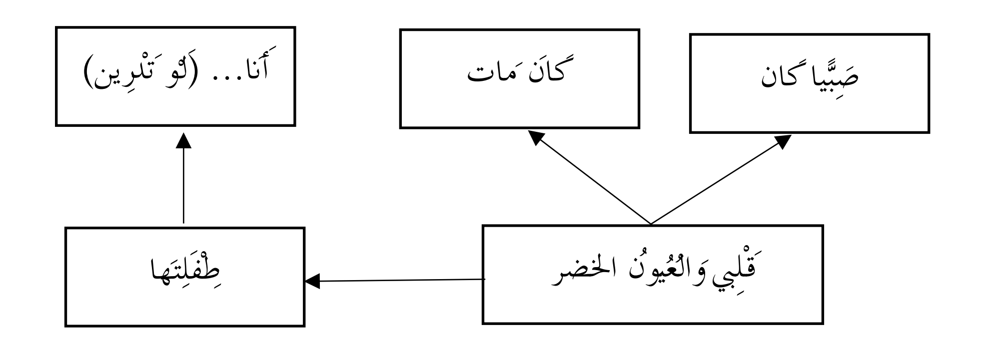
وَالتِّي بِيعَت وَفِي مِعْصَمِهَا الوَشم

فَاعْتَادَ الفُؤَادُ الطَّأطَأة !؟[2]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 54، 55.

[2] – المصدر نفسه، ص55.

وأمّا المشهد العامّ الأخير فهو ضمن لعبة الزّمن بين الماضي والحاضر وتنبّؤ لما سيكون لتكتمِل اللّوحة في ذهن المتلقّي عندما تتكشّفُ له مشاهد الصّمت بين أصوات النّص (الحذف، القافية "الهاء" المتّصلة بالهمزة) في: (نكأه، منطفئة، صدأه) وهذا لتصعيد مبدأ المفارقة عند القارئ في كثافةٍ دلاليةٍ؛ لينتقل النصّ من الاحتمال (virtualization) إلى التحقّق، ومن المحادثة (immanence) إلى التجلّي (manifestion)"[1]. إنّ ما يهمّ الآن من الحكايا فضح الذّاكرة لصياغة واختزال البداية:



فالبداية من (**النص الأول**)*، في حضور للطفولة الرّشيدة، الطفولة العتيقة كالخمر وعناصر العالم الحسّي وهباء اللاّمرئي غاصت في المناطق الظّليلة، أفرزت الضّباب الملوّن واحتشدت على بوّابات الرّوح الهائمة شكّلت الملاط القويّ، للتشتّت القوي، واضطجعت فيما ورائية المرايَا الحيّة للقلب العصيّ، خلبت لبّه وسرقت الأمان، أفاضت توازن الفوضى وأعلنت انسياح الغيابات العاتمة، قلقلت حجارة الدّاخل الجريح في تدفّقٍ وحواريةٍ:

ـ " احْكِ لِي أُحْجِيَة "

ـ لَمْ يَبْقَى فِي جُعْبَتِي

غَيْرِ الحَكَايَا السَّيِّئة

عَبَرتْ فِها اللَّيَالِي... مُبْطِئه[2]

---

[1] – آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرّواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 111.

* قصيدة (طفلتها)، أول نص شعريّ في شكله العمودي يفوز بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب 1982.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 52.

وظلال اللّغة ''بعيدةٌ كلّ البعد عن أن تكون مجرّد **(تحويل)** أو **(نقل)** للواقع –من المجال العيني إلى المجال المجرّد''[1] ويمثّل النص بذلك ''جهازًا عامًّا مؤسّسًا على أجهزةٍ عديدةٍ هي التي سمّيناها بنى''[2]، وهاته البنى ''تتكوّن من صورةٍ كلّيةٍ أو مجموعةٍ من الصوّر المركّبة''[3] كوميضٍ يغفو لتستيقظ ''القواعد الدّلالية والتّحديدات التي تؤسّس العلاقات الموجودة في لغة ما بين العلامات والمفاهيم والأشياء الممثّلة بهذه المفاهيم''[4]، وهو ما سمّاه كلاوس برينكر Klaus.B في كتابه "التحليل اللغوي للنصّ"[5]* بالمعنى الماهوي في مقابل المعنى الإجرائي الذي يلخّص علاقاتٍ وقواعد تركيبيةٍ، ويتّضح ذلك عبر هذا المخطط:

---

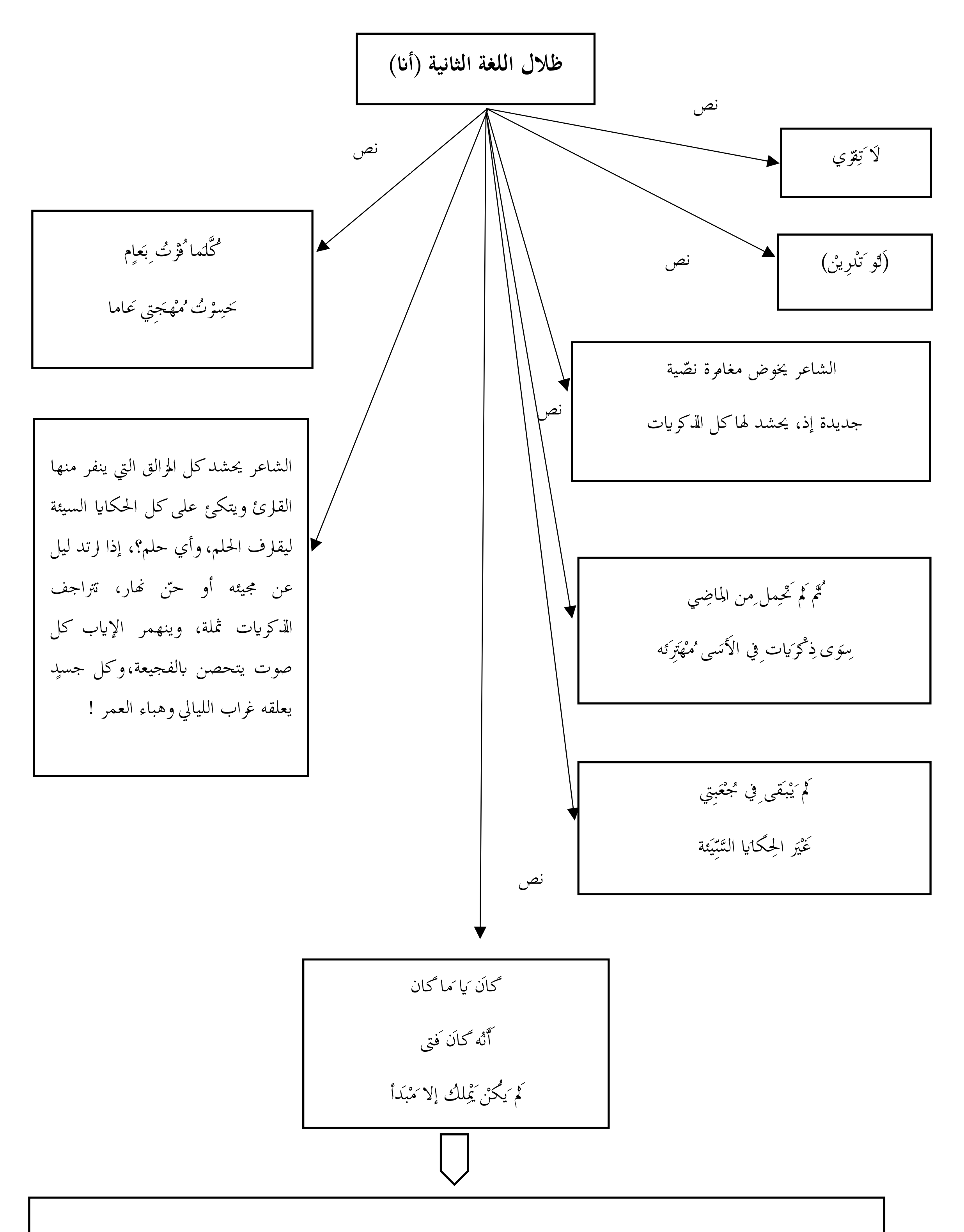
[1] – مصطفى السعدني، المدخل اللّغوي، في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987، ص55.

[2] – محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية (مفاتيح)، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1992، ص 115

[3] – مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، نشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،1987، ص106.

[4] – علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 39.

* انظر: كلاوس برينكر، التحليل اللّغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، ترجمه ومهّد له وعلّق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسّسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010.



أيها الفتى ... مالك لا تفر؟، والفرار غيك وغي، فارفع هذيانك خفيضا و أزف ذاكرتك عاليا، (فالمبدأ) حارس روحك النادم، يعثر عليك عندما لا تدخل حلبة العصيان والمسكوت عنه عندما تتناغم مع الوحدة المجموعة، لا تنسل المزلة مع أصدقائك؛ فالعبث آت لا ريب والزمان دخيل الخرافة يستوفي شرطك (أمل دنقل) الوجودي !!

نحن أمام أصواتٍ تتعاضد لا لتنتشل القارئ من لجّة اليأس؛ بل لتكشف له من حيث لا يرى أنّ (**الاخضرار والعيون الواسعات الهادئة والشّفاه الحلوة الممتلئة**) ليس إلّا طحلبًا يتشكّل على سطح المستنقع الرّاكد، والأصوات لا تُزيح بعضها البعض؛ بل تتبادل المواقع في علاقةٍ جدليةٍ بين عالم متخيّلٍ وواقعٍ يفوقه في مجونه وعبثيته ومجانيته:

مَنْ لَهُ أَنْ يَشْتَرِيَ نِصْفَ امرَأَةٍ

حِينَمَا أَوْمَأَ لَهَا مُبْتَسِمًا

فَأَشَاحَتْ عَنْهُ

كَالمسْتَهْزِئَةِ

اشْتَرَاهَا فِي الدُّجَى

صَاغِرَةً

زفتْ السّبْعَة عَشْرة... لِلمَئَةِ[1]

اتّئِدْ فِي لَفِيقِ المَرَايا وَخُذْ أَسْمَالَكَ المُشْتَهَاة إِلَى النَّهْرِ وَأَقِمْ الوَحْشَةَ دَلِيلَكَ إِلَى العَالَمِ الوَجِيعِ. فَأَنْتَ الآنَ ذَاهِلٌ مُقِيمٌ فِي شَيْئِيَّة غُبَارك اللّاشَيْء:

وَمن النَّخّاس؟

هَلْ تَدْرِينَهُ؟

وَهُوَ مَلاّح تَنَاسَى مَرْفَأَهُ

إِنَّنِي أَكْرَهُهُ

يَكْرَهُهُ ضَوْءُ مصْبَاح نَبِيل أَطْفَاهُ[2]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص54.

[2] – المصدر نفسه، ص55.

فـ (**طفلتها**) هي ذات الشاعر*، والرّواية الموجعة الجارحة لا تتشظّى مع القارئ في طاقتها المظلمة؛ فهي منذ العنوان تنذره بأنّ العدم مصيره، فهل هناك ما هو موجعٌ من رسم مشاهد قناعيةٍ للحياة والموت باستبدال الأصوات لعناصر روحيةٍ وحسّيةٍ تتساكن وتتخارج ليعود الشّاعر إلى لحظة الانبثاق والالتماعة الأولى، إلى لحظة الولادة؛ ولادة النصّ:

وَيَنْزِلُ المطَرُ

وَيَغْسِلُ الشَّجَر

وَيثْقِلُ الغُصُون الخَضْرَاءَ بِالتَّمْرِ

****

يَنْكَشِفُ النِّسْيَانُ

عَنْ قِصَصِ الحَنَانْ

عَنْ ذِكْرَيَاتِ حُبٍّ

صَنِيعُهُ الزَّمَان

لَمْ تَبْقَ مِنْهُ إِلاَّ النُّقُوش فِي الأَغْصَانِ

قَلْبٌ يَنَامُ فِيهِ سَهْمٌ

وَكَلِمَتَانْ

تَغِيبُ فِي عِنَاق

جَنْبِي... فَرَاشَتَان[1]

* يقول سليمان فياض: «حين رأيت صعيديًّا جاف العود له عينان واسعتان...» فهو دائما يعيد تشكيل لغة في تكرار تخالفي فالعينان الواسعتان الهادئتان هي عيون الشاعر في القصيدة هي ذاته، هي الماضي المشتت بين جدران البيت.

انظر: سليمان فياض، ألاعيب الذّاكرة، إعداد وتقديم: سمر إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2018، ص 66

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص57.

3 ـ المعرفة احتواء (قصيدة : المطر):

يقول الشّاعر أمل دنقل " اللّغة وعاء وإناء وليست قضية، وإنّما هي الأفكار، هي التي يعبّر عنها الشاعر"[1]؛ ولهذا نجد في هذا النسق البنائيّ (المطر)، مع أوّل جملةٍ محاوراتٍ عديدةٍ مع النصّ ذاته كترنيمة ليل، فالصعيدي المصري "حمل معه في دمه/كلماته، واشتغل طوال الوقت على كسر هذه القلعة"[2]، وكتب قصيدته المختلفة عن نصّ مقابلٍ للشّاعر بدر شاكر السياب*، (انشودة المطر) "ونظم الشعر في فترةٍ زمنيةٍ قصيرةٍ هي فترة الهزائم التي لا تزيد عن عقدين"[3]، فالنص الشّعري عند (أمل)، هو "مجموعة من التنازعات التي توجد على مستوياتٍ مختلفةٍ بين العلامة Signe والأبنية، وهو مفتوح مغلق في الوقت نفسه وليس مختصرًا في علاقةٍ بين اللّغة والأسلوب، أو المضمون أو الشّكل أو الشكل والمعنى"[4]، والنص عنده يصبح في تصاعدٍ دائمٍ (**ميتا علامة – ميتا نص – ميتاشعر – ميتا دلالة ، ميتا قارئ**)، وفي أحابيل شعريةٍ يطلقها الشاعر من شعارها:

وَيَنْزِلُ المِطَرُ

وَيَغْسِلُ الشَّجَرَ

ومن أعماق مجد (أمل) يجرفنا إلى النهاية اللاّنهائية من مطاردته اللّغوية الدّلالية، الوالفة في مياه تجنيها الآنسة، وينقل في نص (**التيمة**)، نصّ الأنساق الثقافية، الحِقبِ زمنيةٍ لتوليف وظيفةٍ معرفيةٍ؛ فالبناء النصّي الجديد يُحاول أن يثبت إفلاس النص التقليدي، النص المطلق غير القابل لإعادة النّظر،

---

[1] – أحمد القلش، أمل دنقل (أمير شعراء الرفض)، فيلم تسجيلي مصور، قناة النيل الثقافية، مصر، 2014/09/17.

[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص158.

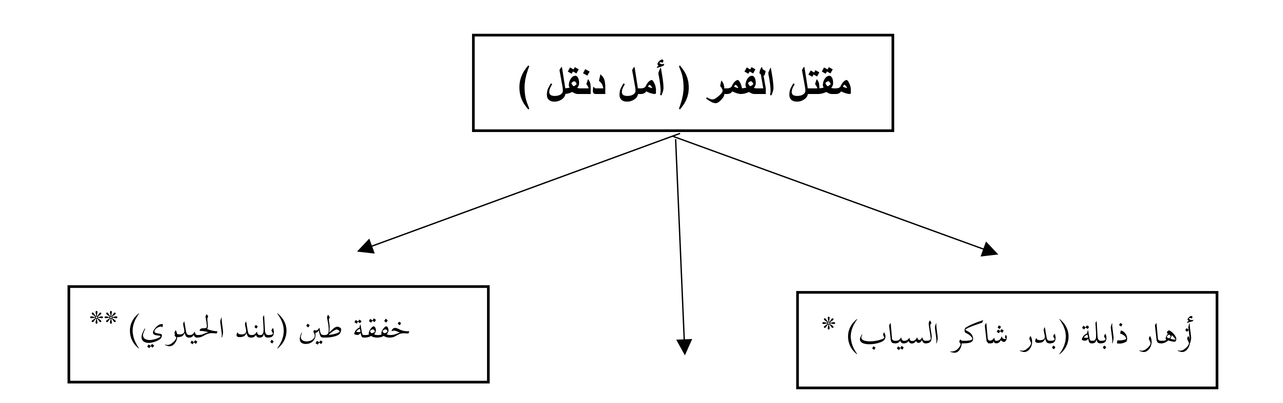
* بدر شاكر السياب: ولد بالبصرة (1926/12/25–1964/12/24)، شاعر عراقي يُعدّ واحدًا من شعراء الحداثة ومؤسسي شعر التفعيلة في الأدب العربي، له الدواوين: أزهار ذابلة (1947)، أساطير (1950)، الموسى العمياء (1954)، الأسلحة والأطفال (1955)، أنشودة المطر (1960) وغيرها.

انظر: ديوان: بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1969.

[3] – هاني الخير، أمل دنقل (موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 12.

[4] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1994، ص 19.

وأيضًا لإعادة التشكيك، هو بناءٌ يريد تقويض الثوابت النصية الثقافية الجديدة وخاصّة تلك التي قامت عليها السلطة والتابوهات والثقافة الاجترارية، كيف إذًا وهو يريد تقويض ذلك في النصّ فيتقدّم لقارئه بنصٍّ سكونيّ بجلبابٍ ترابيّ في غموضات واستفاضات حرف (الرّاء) في: (**المطر– الشجر –الثمر –طير –يغمر، الغبار –الصوّر –عبر –ينتظر**) (**والنون) في**: (**الغصون، النسيان– الحنان– الزمان– فراشتان –الأحزان– الألوان– العيدان– عنوان –كان**) ، أصوات تشرخ صروح المستبدّين وتكسرها فتنهار بعضها فوق بعضٍ، ويستوقف الحسّ في الفعل الحاضر (**ينكشف**)، وكيف يأتي جوابًا على نزول المطر !! لتستقيم أمامنا المعادلة المستحيلة بين نصوصٍ عديدةٍ:



الشاعر أمل يقع في جوحات هذيان نصوصٍ سابقة للسياب والحيدري في انزياح وتناص تحليقي وحشد لصقيع العالم الثلجي الحار.

- المطر
- الشجر
- الثمر
- النسيان
- ذكريات
- الحرمان
- النقوش
- قلب
- سفر
- يرحل
- يذبل
- الغبار
- الأحزان
- تمحي
- العرجاء
- ينخر
- بلا عنوان حلم

اختراق الدلالة وتقويضها هو تبشير باستمرارية النحت في اللغة وحداثتها وامساك بمفاتيح الحرية والجمال في مستوى لغوي هو أقرب إلى الهلوسة والفانتازيا وما يراه القلب لا يستطيع أن تراه العين، بدءا من تراكيب النص إلى معمارية القصيدة، إلى موضوعاتها.

ظلال اللغة وفجيعة المطر

التساؤل: هل فعل الكتابة، مرتبط بفجيعة الإنسان ونزول المطر وذكرياته وتفاصيل قراءته وحسية معرفته ومتعة قلقه والوعي بالمتناقضات في ظلال لغة ثانية متعالية، ميتا شعرية والشاعر (أمل دنقل)، لا يتعبه الشعر بقدر ما يسبب التعب للشعر، فهو يدلفه دفعة ودفعات كسحاب ماطر.

- علامات الحذف
- اختزال الأسطر.
- الدهشة.
- صور رمزية مفردة.
- البناء المختلف.
- (بسيط ونفس واحد).
- التكرار.
- تيمة مركزية.
- الاغتراب الصوتي.
- الحرمان والفقد.
- قوة الأضداد.
- الحسية.
- حلول المرأة في عناصر الطبيعة.

---

* انظر: بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك، الفجالة، مصر، 1947

** بلند الحيدري، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان الشعر العربي المعاصر)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص 7-184.

4 ـ كيان الدلالة ، كل لون هو لون الشمس ،(قصيدة :يا وجهها) :

الشاعر أمل دنقل يُعيد الحياة في تنوّع الذاكرة كمحاولة (مارسيل بروست)* Mercel proust إعادة الزمن المفقود، وقد كان بارعًا؛ فالبطل يمرّ بحادثةٍ عابرةٍ، طعم نوعا من الفطائر في فنجانٍ من الشاي لتظهر بلدة (**كومبريه**) في ارتدادٍ إلى الوراء (فلاش باك)، ولا يعود إلى الحالة الأولى إلاّ بعد خمسين صفحة، ليتحوّل الارتداد إلى تداعٍ حرٍّ، كذلك (أمل) يُعيد ذاكرته الإرادية في كثافةٍ شعرية، كي يُعيد تركيب الحوادث في غنائيةٍ وإيحائيةٍ موسيقيةٍ، تتداخل بين ظلال اللّغة وإيقاع التصوير، وفي جغرافيةٍ شديدة التشابك مع مساحة الذّاكرة، في تخارجٍ حسيّ مزدحمٍ وبأثرٍ صوتيٍّ رمزيّ (suggestif) ''فالصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة، وإنّما هي تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال اقباس''[1]، والخيال عنده هو الرؤيا المقدّسة، و "هو عالم الأبدية"[2]، في تلاحمٍ مع الرّؤيا الفلسفية للحياة من حيث هي تحديدٌ، وللموقف وبين الإنسان وذاته، ''والتطلّعات الميتافيزيقية لا تعني مطلقًا انفصالاً عن الواقع''[3]، لكنك تصادف الشّعور بالغرابة والتعجّب والذّهول من حياة ينظر إليها برؤيةٍ وإحساساتٍ جديدةٍ دافئةٍ[4]، في قصيدة (يا وجهها) للشاعر و التي كتبها عام 1965:

شَاءَ الهَوَى أَنْ نَلْتَقِيَ... سَهْوًا
كَمْ كُنْتُ أَفْتَقِدُكِ
يَا وَجْهَهَا الحلوَا

***

* مارسيل بروست: Marcel proust: (10 يونيو 1871–18 نوفمبر 1992)، روائي فرنسي، من أبرز أعماله: البحث عن الزمن المفقود، والتي تتألف من سبعة أجزاء، نشرت بين عامي (1913/ 1927).
انظر: مارسيل بروست، في البحث عن الزمن المفقود (من ناحية منزل سوان)، تر: محمد محمد السنباطي، دار الهلال، مصر، 2012، ج1.

[1] – محمد فتوح أحمد، الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص28.
[2] – محمد مصطفى بدوي، كولردج (نوابغ الفكر الغربي)، دار المعارف، مصر، ط2، 1988، ص80.
[3] – سليمان الشطي، الرموز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص183.
[4] – إيفوار إيفانس، موجز تاريخ الأدب الإنجليزي، تر: زاخر غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص44.

كُلُّ الذِي سَمَّيْتُه: شَدوا

مِنْ قَبْلُ مَا أَجِدُكِ

أَضْحَى عَلَى شَفَة الصّبَا... لَغْوًا

***

كُنْ لِي كَمَا أَهْوَى

أَمْطِرْ عَلَيَّ الدِّفْءَ وَالحَلْوَى

وَيَدِي تَبُثّ سَماتكِ الشَّجَوَا

فَيَئِنُّ مُرْتعدا[1]

يتوجّه الشاعر بخطابه الغنائيّ المباشر (**يا وجهها**) إلى شخصيةٍ محدّدةٍ، بلغةٍ بسيطةٍ، من دون تعقيد متأثّرًا برمزية (**السّياب**) وربما (بول فرلين، Paule Verlaine)* في سياقٍ جديدٍ ومناحٍ متعدّدة، يظلّل مجمل أجزاء النص، ويوفر لنا ببنائيتها الرّمزية الإيحائية، مدافن الذاكرة، كما نصوص (**فيرلين**)، يصفو طافيًا باللّعنات الحيية، والانجذاب البليد، فتخضوضر الأصوات، وتشرئب إلى سطوعٍ داكنٍ، وتخلق هذه القصيدة نوعًا من المفارقة والمفاضلة، التضاد بين نموذجين لعنصرين يتنازعان قلب الشّاعر وهما: البحر والفقد، وقد حظي "عنصر البحر في شعر أمل ببابٍ لم يحظ به من شعراء كثيرين، عاشوا طول عمرهم على الشاطئ "[2]، لتتجلّى لهجة شفوية عالية، تقترب من النشيد:

سهوا–الحلوا–شدوا– لغوا– الحلوى– الشجوى– الصحوا– مأوى– سلوى– الشكوى– النشوى– مزهوا– قصوى– الخطوا– الرخوا– صحوى– جدوى– أقوى– الخطوا– الحلوا.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص65.

* بول فيرلين Paul vérlaine: شاعر فرنسي (30 مارس 1844–8 يناير 1896)، مرتبط بالحركة الرّمزية في الشعر (بيان الرمزية) عام 1886 وأصبحت تطلق على فيرلين، مالارميه، رامبو، سامين، باستخدام الدّلالات الخفية وتكرار الأصوات الموسيقية المبتكرة.

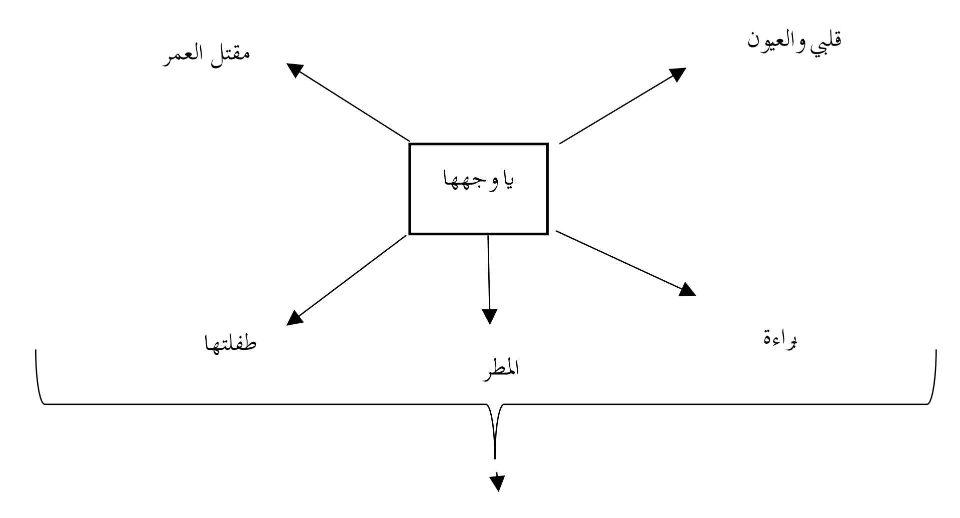
انظر: أنا هيتا حمو، مختارات من الشعر الفرنسي، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص109.

[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص11.

وهذا ما للكيمياء الدّاخلية بين الصّور وبين الموسيقى (**تكرار الأصوات، قوافي، اللّازمة، الإكثار من حروف المدّ واللّين**) وهي كلّها تصف نموذج الشّاعر بشكلٍ ثوريّ:

أَمْطِرْ فَإِنِّي مُجربُ السَّلْوَى[1]

فلا يوجد إغراق في الصور أو الرّموز فهو أشبه بحوارٍ داخليّ، إنّها البراعة وبراءة الخلق الشّعري، تتوافد جنينية، ليحاول "أن يخلق نوعًا من التوافق لنفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي"[2]، والإيقاع الدّاخلي الذي "تتشاءب مصطلحات التكرار والتوازن والتقابل والتناظر وتتجاوب معها مصطلحات الجناس والبياضات والفراغات وكلّها مظاهر بصرية سمعية بامتياز"[3].



كلّ عناصر الصفاء والطبيعة تحتشد في ديوانٍ واحدٍ كتجربة سريةٍ عندما كان (أمل) في الإسكندرية والسويس، فشخوص هاته القصائد تتصل كلّها بالبحر والفقد والمطر، (فالبحر يثير وعي الشاعر ويستحضر أصوله السّحرية والخرافية (المطر)، ربما كان البحر أقوى ما يمثل لك)[4]، إنه الآخر!

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص67.

[2] – أحمد بزون، قصيدة النثر العربي (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 132.

[3] – عبد الكريم حسن، قصيدة النثر وإنتاج الدّلالة (أنسي الحاج أنموذجاً)، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص218.

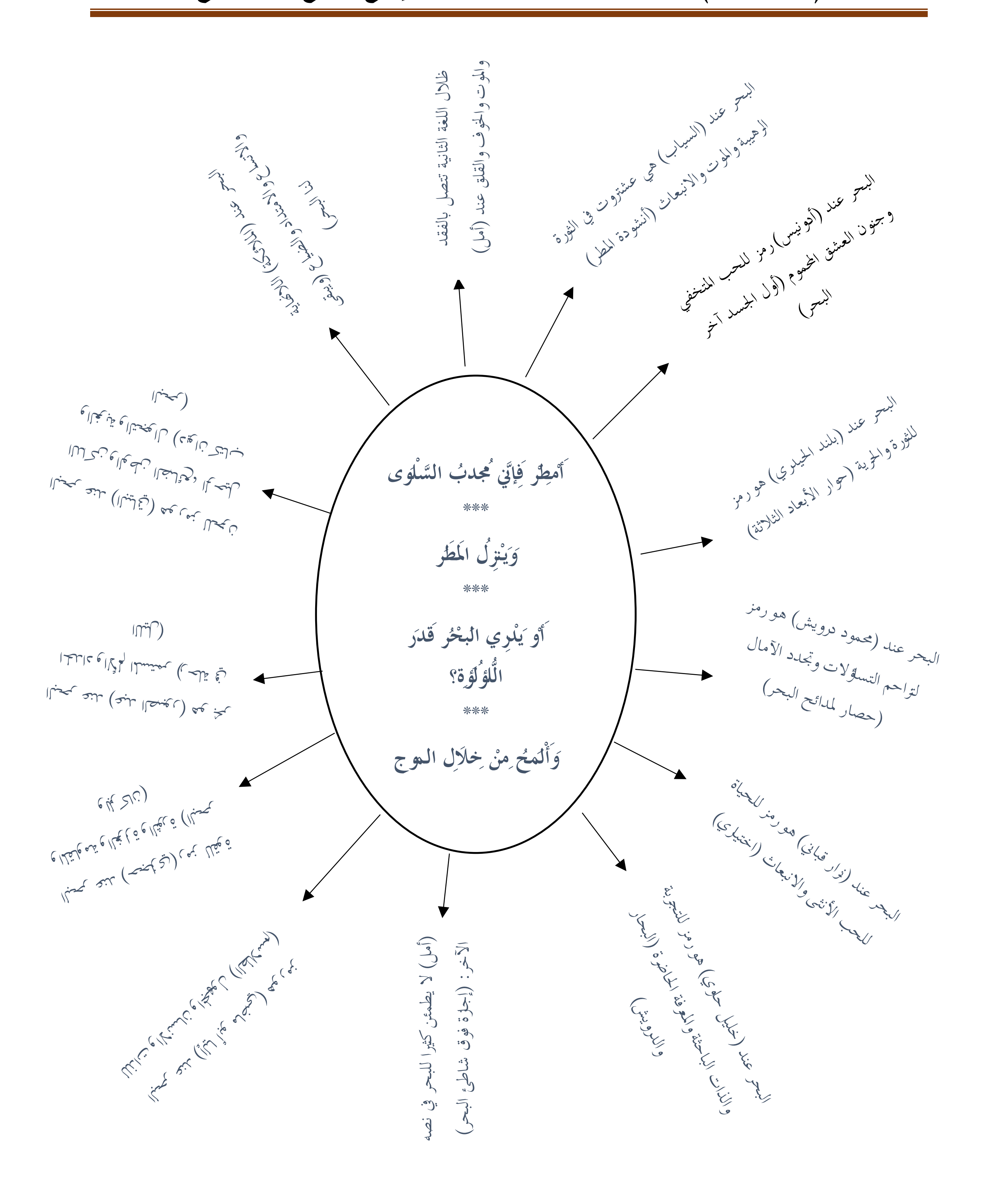
[4] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص12.

وربّما كانت رسالة الشاعر (**أحمد عبد المعطي حجازي**)* إلى الشّاعر أمل دنقل، والتي نشرها في جريدة (**الشرق الأوسط**) عام 1982، رسالة غرابة في اعتياد الغرابة ليطلع الغصص الحارقة في رغاء الخناجر والفاجعي، كالشفاء من الموت حيث المواتُ" ربما كان الموت أيضًا هو ما يفسّر الصور الشهوية التي تتخلل شعرك عن البحر وتبدو فيه أوضح منها في قصائدك الأخرى، التي تتحدّث فيها عن الحياة الصغيرة المسحوقة"[1].

---

* أحمد عبد المعطي حجازي، (ولد في يونيو 1935) بمدينة تلا (محافظة المتوفية)، مصر، أسهم في ميلاد الحركة الشعرية المعاصرة، حصل على جائزة كفافيس اليونانية المصرية 1989، وجائزة الدّولة التقديرية في الآداب عام 1997، له دواوين، مدينة بلا قلب 1959-أوراس 1959-مرثية العمر الجميل 1972، أشجار الإسمنت 1989.

[1] - ياسين عدنان، أحمد عبد المعطي حجازي: برنامج بيت ياسين (برنامج تلفزيوني ثقافي)، قناة الغد، مصر، 6 مارس (2020).



---

1 انظر: هيا محمد عبد العزيز الدرهم، صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (1960-1980)، دار الثقافة، اللوحة، قطر، ط1، 1986.

5 ـ الاحتراق، جملة كاملة (قصيدة :شيء يحترق):

إنّ وعي الشّاعر (أمل) جعله يطلق نصوصًا دلاليةً تتّخذ لها حقولاً دلاليةً تتكشّف من خلالها دلالات النهاية والبقاء في تباين صارخ '' فأدرك أنّه غريب ضائع في شوارع مختنقاتٍ مزدحماتٍ''[1]، إنّ المدينة هي '' الخصم الأبدي اللّدود''[2] كما عند (**السياب**):

وَتَلْتفُّ حَوْلِي دُرُوبُ المدِينَة

حِبَالاً مِنْ الطِّينِ يَمْضَغِنُ قَلْبِي

وَيعْطِينَ عَنْ جَمْرَة فِيهِ طِينَهُ

حِبَالاً مِن النَّارِ يَجْلِدنَ عرِي الحُقُولِ الحَزِينَه[3]

ويستجيب (أمل) لعناصر المدينة بحذرٍ وتوجس، لقد جمع القدرة على رسم نهاياتٍ مدهشةٍ مع سردٍ يستوفي تفاصيل الذاكرة، فندرك امتداد الحالة النفسية ونحسّ بالمشهد الكبير يقول في قصيدته (شيء يحترق):

شَيْء يَحْتَرِقُ

إذْ يَمْضِي الوَقْتُ... فَنَفْتَرِقُ

وَنَمُدُّ الأَيْدي

يَجْمَعُهُمَا حُبٌ

وَتُفَرِّقُهُمَا... طُرُقُ[4]

ولأنّ الشاعر (أمل دنقل) على بينةٍ واضحةٍ من شعره وقصائده في مفارقاتٍ ودلالاتٍ يعقدها في هذا النص ويبتدع أحواله الدّاخلية وبعض الخارجية حين يتعازف ويتعانق الوجود والعدم من خلال ذلك، ولم يستسلم إلى متعة الوصف، وإنّما أقام الحدث في ذاكرته وذاته وقلبه ''فاللغة صانعة لزمانها

---

[1] – جبار عصفور، عوالم شعرية معاصرة (صلاح عبد الصبور –أمل دنقل–محمود درويش)، ص144.

[2] – مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 196، ذو القعدة 1415هـ/ نيسان 1995، ص144.

[3] – بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، 1971،.ص 414 .

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص72.

ومبدعة لمكانها''[1]، والنص المختلف هو ذلك الذي ''يؤسّس لدلالات إشكالية تتفتح على إمكاناتٍ مطلقةٍ من التأويل والتفسير''[2]، وهاته الإمكانات تحقّق لحظةً زمنيةً خاصّةً بكلّ التشظّي وتراكم الخيبات في تراكمٍ لقوة الرّوح وشاعريتها: (**يحترق، نفترق، طرق، مرتفق، متّسق، الغرق، ينبثق، مغتبق، تلتصق، مزق، يندفق، ينطبق، الأرق، تندلق، الورق، الشفق، قلق، ينسحق، الحلق، تنزلق، يحترق**) إنّها خيبات خانقة بسكون (**القاف**) تتراكم في طبقاتٍ كطبقات حبة البصل، حتى يقترن زمنها بطرق المدينة والتواءاتها، ومن هنا لا مطرح لنواظم ولا لنظام أو هيكلية أو تعقيد أو قواعد يركن إليها الشّاعر من خلال ذلك إلى درجة استشعار جاذبية اليأس من (**النار**) الذي هو اليأس بعينه، والذي يسمّيه "نيتشه"؛ اليأس هو الموت، وأظنّ الشارع يتقارع أحوال الموت، يُعلي من شأن الحياة، ''وتأتي آلية عمل التضاد للوصول إلى حالة من التناسب بأن يكون ثمّة لا تجانس ولا انسجام في محور متجانسٍ منسجمٍ ضمن علاقاتٍ يلمح فيها الانسجام بطريقة ذهنيةٍ معقدةٍ''[3] وهذا ما يجده بعض النقاد في التأكيد على أن الشعر ''نوع من التناقض وازدواج المعنى''[4]، وعند (أمل) فالأزمنة ترفع رايات الحبّ والعشق ونضارة الوجود وعرامات الحياة في صباباتها وغواياتها ونقائها وصفائها، وفي الصّبا والذّاكرة والدّاخل، وتصطدم بالخارج الآن ''فيقترن زمان الشّاعر بالخارج وبالمكان''[5] وبمظاهر الطبيعة ''فالزمن عند الشعراء يمتزج بالنفس والمكان فإذا ضاق الزمان، ضاق

---

[1] – منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص87.

[2] – عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص6.

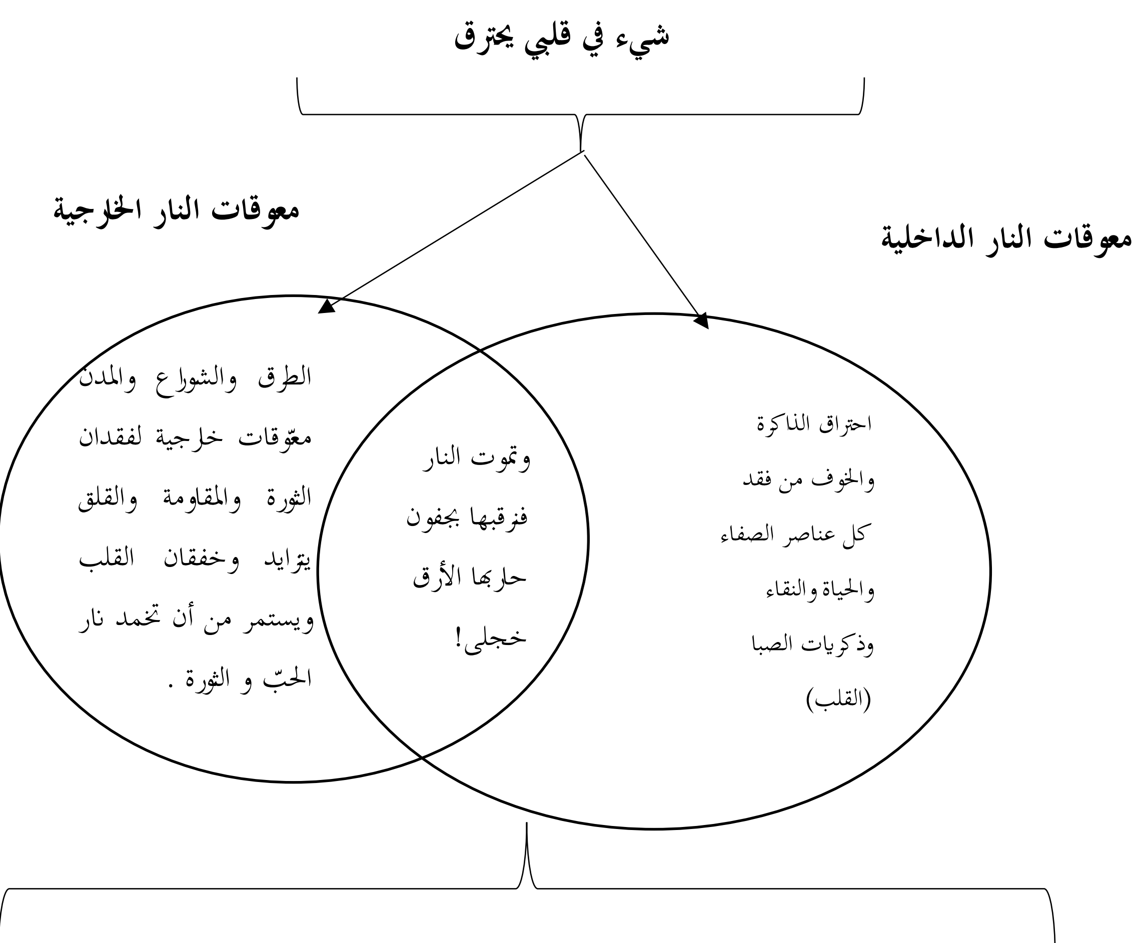
[3] – عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1425هـ/ 2005، ص54.

[4] – مختار أبو غالي، الشعر ولغة التضاد (الرؤية –الميدان والتطبيق)، حوليات كلية الآداب (تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت)، دورية علمية محكمة، الكويت، الحولية 15، الرسالة 103، 1415هـ/ 1995، ص 20.

[5] – العباس عبدوش، أمل دنقل بين التراث والتجديد، بحث مقدم للحصول على درجة الماجستير في الأدب العربي، إشراف: نفوسة زكريا سعيد، جامعة الإسكندرية، مصر، 1408هـ/1988، ص156.

المكان، وقد يُضفون لون المكان على الزمان''[1] تجعل الشاعر باحثًا دؤوبًا عن الأجوبة الصعبة للأسئلة الملحّة وآية ذلك قلقه المحفّز لإحساسه بالزمن''[2].

والشّاعر هنا يتلاعب بأشكال الذّاكرة في خطوطٍ وأحجامٍ وهندسةٍ داخليةٍ كانت شغفه في الماضي؛ لكن تبين له مع مرور الزمن أنّها عناصر جامدةٌ ومغلقةٌ؛ بل إنّها قد احترقت.



(وأحسّ بشيء في صدري...؟ شيء: ... كالفرحة."... يحترق!) '' النار هي المبدأ الأول الذي تصدر عنه الأشياء وترجع إليه'' [3] أدب النار (الأدب الدنيوي يتصل بالملاحم Epics- الأدب الحواري Dialogue- الأدب الغنائي Lyric- الأدب الأخلاقي Moral ethical literature"[4] والقصيدة غنائية حوارية.

---

[1] – صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، مصر، 1983، ج1، ص 21.

[2] – عبد الاله صائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1996، ص239.

[3] – يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية (السلسلة الفلسفية)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1946، ص15.

[4] – خزعل الماجدي، أدب الكالا... أدب النار (دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم)، ميثولوجيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص139.

6 ــ أنفاس اللغة وغصة التوتر (قصيدة : قالت):

تشكل الأصوات والكتابة غصّة للشّاعر لفرط تراكمها؛ فالشعر والصمت حليفان لدودان وتوأمان نقيضان ربما ائتلفا أو اختلفا وفي الحالين يجمعهما صراط الشاعر، وعلى هذا النحو تقاطعت "وتضافرت الطاقات الإدراكية والتشكيلية وتماوجت لتعطي شعر(أمل دنقل) القدرة على تمثيل الإنسان العربي المعاصر"[1] وتجسيد احتياجاته الجمالية و الرّوحية في أزمته الراهنة، وكأنه يتمثّل "العقيدة التي تهيمن على الحياة المصرية القديمة فتكتسب فعاليتها وحجيتها بما تضيفه من تمكينات سحرية واستشرافها للمغاليق "[2]، فالتوتر والقلق اللذان يهزّان الشاعر يتّصلان بالمصير وقضية الشاعر "دائمًا هي الحرية ومشواره الدّائم يبدأ بالخروج"[3]، ولقد أدرك (أمل) أن قوته هي شعره، يقول أمل في قصيدة (قالت):

قَالَتْ: تَعَالَ إِلَيّ

وَاصْعَدْ ذَلِكَ الدَّرَجَ الصَّغير

قُلْت: القُيُودُ تَشُدُّنِي

وَالخَطْوُ مُضْنِي لاَ يَسِيرْ

مَهْمَا بَلَغَتُ فَلَسْتُ أَبْلَغ مَا بَلَغْت

وَقدْ أَخُور

دَرَج صَغِير

غَيْرَ أَنَّ طَرِيقَهُ... بِلاَ مَصِيرْ

فَدَعِي مَكَانِي للأَسَى

---

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص4.

[2] – حسين زيداني، التحليل المستقبلي للأدب (بحث مؤسس للتكوين المستقبلي للأدب ومهد للقراءة المستقبلية الأدب)، إشراف: عبد الله العشي، رسالة دكتوراه دولة في نظرية الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المجاهد الحاج لخضر، باتنة، 2004/2003، ص78.

[3] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص9.

وامضِي إلَى غَدِك الأَمير

فالعُمْرُ أقْصَر مِنْ طُمُوحِي

والأَسَى قتل الغَدَا [1]

الشّاعر ابتكر نصًّا قصيرًا بظلالٍ دلاليةٍ، متّصلاً بنصوصه السّابقة في ديوان (**مقتل القمر**)، وكأنّه يريد السّفر دائمًا حيث نصّه الأول، المفردة الأولى، الحلم الأول، القصد الأول، اللّغة الأولى؛ لكن لا أحد يستطيع أن يدرك حقيقة السّر الكامن في اختيار الشّاعر، تقنية (**الأسوَد/ الأبيض**)، لتحقيق مشاهدةٍ في الدّيوان، مع هذا بدَت تلك الثنائية (**اللّونية**)، انعكاسًا شفّافًا وقاسيًا للحالة الإنسانية بتناقضاتها ووحشيتها وبؤسها وانكساراتها ''إنّ تلك الفوضى تدخل في عالمه الدّاخلي لتصبح محكومةً تمامًا بمنطقيةٍ صارمةٍ؛ بل وتضعنا وجهًا لوجهٍ أمام منطقيةٍ خاصّة بأمل وحده وهي منطقية الفوضى''[2]، وقد حاول في هاته المرحلة أن يصوغ مفهومه للشّعر وللقصيدة والوظيفة التي يمكن أن تسهم بها في التغيير[3]، حتى أصبحت الأرض ''التي يقف عليها لا تطيقه ولا يطيقها''[4]، فالرّحلة البصرية للرّوح والذّات معًا، كشفت تمزّقات حادّة وقلقًا عنيفًا، فارضةً عليه أحيانًا خيارات قاسيةٍ، انبنى كلّ وذلك على خلفيةٍ فنّيةٍ، مزجت تداعيات الأسطورة الفرعونية (**ماعت**)*، بالتفاصيل الوجودية، والمصرية والحياتية، والفلسفية، وكأنّ (**ماعت**) تنادي الشّاعر في كلّ مرّةٍ.

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 75.

[2] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص 12.

[3] – عبد السلام المتساوي، البنيان الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الغرب، دمشق، سوريا، 1994، ص13.

[4] – أحمد الدوسري، شاعر على خطوط النار، هفن للترجمة والنشر والبرمجيات، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص37.

* ماعت: تمثل ماعت صورة ريشة بيضاء اللون، آلهة الحقيقة والعدل واعتبرها المصريون القدماء رمزا للاستقامة والالتزام، والانصاف والعدل، إنها أم (رع) بل هي أيضا ابنته وزوجته وفقا لمبدأ الخسوف والإقمار، فخلال الخسوف ينسحب القمر بعيدا عن الشمس ويبدو وكأنه يلدها، اما في وقت الدورة القمرية فإن الشمس على ما يبدو هي التي تبعث الحياة من جديد في القرص المعتم، ويعبر القمر المكتمل عن ذروة وعظمة هذا المبدأ المتعلق بالإضاءة والتنوير الشمسي. وعلى هذا النمط نفسه فإن ملك مصر يحمل في كيانه الصفات النورانية التي أضفاها عليه حورس.

قالت: تعالى إليّ

واصعدْ ذلك الدّرجَ الصّغير[1]

فعند قدماء المصريين وممّا يذكر في كتاب الموتى وعند حسابه المتوفّي في العالم الآخر، كان قلب الميت يوضع على الميزان في كفّة وريشة الآلهة (ماعت) في الكفّة الأخرى، فإذا رجحت كفّة الريشة فإنّه يدخل الفردوس في معتقداتهم، وأمّا إذا رجحت كفّة القلب فإنّه يذهب إلى الفناء، والذي كانت المعتقدات المصرية القديمة تمثّله على هيئة وحشٍ مفترسٍ تخييليّ اسمه (**عمعموت**)، وكأنّ قلب الشاعر وذكرياته تأتي من اللاّمكان واللاّزمان:

غيرَ أنَّ طَرِيقَهُ... بِلاَ مَصِير

فَدَعي مَكَانِي للأَسَى[2]

لكلّ هذا يبقى زمن الشّعر، زمن الإنسان بين الأفراح والآلام وأحلام الفردوس الذي يستغرق الشّاعر أيامًا وليالي، يستنزف منه العصارة الحيّة ويهبُه مراراتٍ كاويةٍ، يرتشفها الشّاعر على مهَل بقبول أو على مضَضٍ وبغموضٍ فاضحٍ في سيرته ذاهبًا إلى المجهول أو إلى الفناء، ربما ''حكم الشّاعر ممزوج بالأسى مشرب بالموت''[3]، والهائم في اليومي والنفسي وسط الغبار والقلق والخوف والمستحيل، والسكون، حتى أثناء تورّطه في متاهات المدن وتعقيدات ونزاعات طرقها وصدها:

ولمْ أجِدْ إلاّ الصّدَى

إلاّ الصّدَى[4]

انظر: روبير جاك تيبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ع 482، ص 282.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية، الكاملة، ص 75.

[2] – المصدر نفسه، ص 75.

[3] – عبد الكريم محمد الشريف، الرغبة المستحيلة، مجلة الأثر (مجلة دورية نصف سنوية تعنى بالدراسات الأدبية واللغوية). جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع1، مج1، 2002، ص117.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 76.

7 ـ الكتابة وحفنة أصوات (قصيدة :ماريا):

في قصيدة (**ماريا**)، لم يستعن (أمل دنقل) بتقنية الأسود والأبيض، كي يدرك مآزقه الإنسانية أو عن وجعٍ وانهيارٍ وموتٍ، فلعبة الإضاءة والظّلال، بدت كافيةً لتحقيق صورةٍ (**نقيةٍ**) وصادمةٍ وجميلةٍ في بنيتها الدّرامية وشكلها البصريّ، الحواريّ، بما احتملته من قوة فنّية أعطت المشهد أبعاده المطلوبة، يقول الشّاعر:

ماريَا، يا سَاقِيَة المشرب

اللّيلة عيد

لكنّا نُخْفِي جَمَرَات التّنْهيد!

صبيّ النّشوة نخبًا... نخبًا

صبيّ حبًّا

قَدْ جِئْنَا اللّيلةَ مِنْ أَجلِك

لنُريحَ العُمرَ المتَشرّد خَلفَ شُعَاعِ الغَيْبِ المهلك

في ظِلّ الأَهْدَاب الإغْرِيقية!

مَا أحلَى استرخَاءَةَ حُزْنٍ فِي ظِلّك

فِي ظِلّ الهَدَب الأَسْوَد[1]

وقعت الشّخصيات في ملكوت اللّغة وجمهراتها، بواطنها وظواهرها، اشتقاقاتها وكيماوياتها، فكأنّ عليها التلّفت من قيود الماضي وانحباساته واشتراطاته النثرية، وزحمة المعاني، للذّهاب إلى خلاصٍ جديدٍ في القصيدة عبر الأصوات والأشياء وعبر الدّلالات التي تتكوّن وتتكوكب في أروقة ودهاليز اللّغة الشّعرية، في اعترافٍ داخليّ*، ''يصوّر حياته الباطنية وسيرته الذّاتية عمليًا وانفعاليًا من منظور رؤياه هو''، أمل دنقل، يخاطب (**ماريا**)، ساقية المشرب إلى تخوم تحوّلاتها، في لحمتها وسداتها،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 77.

* اعتراف داخلي: الأدب الاعترافي وهو نموذج المشاركة الوجدانية وظيفيا: يجعل من فن السيرة الذاتية قفا للانتصار على الوحدة والعزلة.

وتشيشها ونشيجها وفي نواحها الحي الذي يُفضي إلى استشعار الغوامض وإلى استبصار الخفايا واللاّمرئيات:

- قَدْ جِئْنَا اللّيلَةَ مِنْ أَجْلِك.

- لاَ تَتَخَلّف.

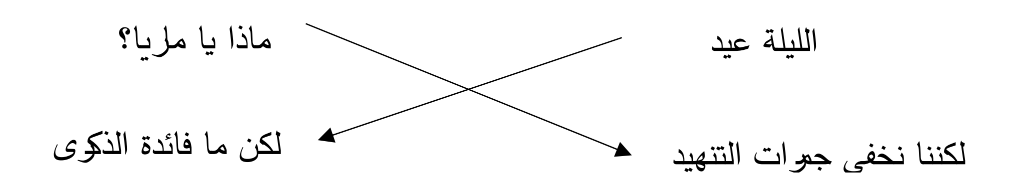
- لاَ تَتَوقّف.

- لاَ تَتَصَرّف.

- لاَ تَتَجَهّم[1].

وإلى استجلاء المرئيات من التباسها ومواربالها وثورياتها، حتّى يقيم تلك المبادلات الحصيفة في مرايا (**الناس**)، تعكس فيها روحه الشبقة الشّاعرة، التوّاقة إلى الحرّية والانعتاق، فالتفاصيل الوجودية والحياتية التي شكّلت تفاصيل الشّاعر، بدت هنا أعنف من خلال حواريةٍ قاسيةٍ وأثيريةٍ تحتدم فيها مخيّلة الشّاعر البعيدة، تطلق الاستغاثات الأخيرة التي ترنّ في ضمير الشّاعر وتتّقد؛ فهو" بصوته الغنائي، المتفرّد الخاصّ والسّعي المحموم أحيانًا لتكريس ذلك وبأساليب معينة "[2].

وإذا كان استحضار المشهد الأوّل: (**اللّيلة عيد**) في تفاصيله اليومية، خصوصًا أنّ شخصية (**ماريا**) ساقية المعبد، المحورية، عاشت مع الشّاعر القلق والتمزّق من خلال تبادل التراكيب:



[1] – عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية (أدبيات)، مكتبة لبنان، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1992، ص 85.

[2] – محمد صابر عبيد، تمظهرات القصيدة الجديدة (مقاربة إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب)، عالم الكتب الحديث ، إربد ، عمان ، ط 1 ، 2013 ،ص201.

لعلّ حضور الحوار المختلف المتفرّد، ساهم في تفعيل موقع الشّاعر وتفاصيل تخارجه مع المكان (المدينة)، واسقاطاتها الثّقافية والفنّية معًا، يعيش أمل هنا، الخلاص الذّاتي. في تتابع سرديّ لخطّ حكايةٍ طويلةٍ، وأصواتٍ متصارعةٍ، دراميةٍ ومتباينةٍ، متأثّرًا إلى أقصى الحدود بنصّ الأساطير الأولى (**القمر/ الشّمس**)*، إلى (**الخصب/ بداية العالم**):

الشمس وأنا أشتاق
أن أرجع يوما للشّمس **القمر**
أن يورق في جدبي فيضان الأمس

ليس للشّعر عند (أمل دنقل) سوى الإطلالة على عالم الخصب والنّور، وهو يشهد للكائن على وجوده، كما يشهد على صيرورته في الحياة، وعلى فنائه وعدمه، وما بين هذا وذاك يقف الشّعر كنشاطٍ فاعلٍ خلاّقٍ (ليكون مصير الكتب والنصوص واللّغة هو المسخ والتحويل)[1]، يمارس الشّاعر على نفسه أوّلاً وثانيًا وعاشرًا ثمّ على الآخرين كلفة إنتاج يتماهى فيها مع روحه وعناصر الكون (الشمس/القمر)، التي تتجوى، و جسده الذي يحترق، ومع الجحيم الذي يعاني جحيم الرغائب الذّاتية والشهوات وأوهام الحسرات واللّذائذ، ومتع الحياة، حين تشعّ الهوّة بين ما يرغب ويريد، وبين ما يستطيع بسبب صلودة الواقع، وكتامته، وربّما قتامته وعتمامته أيضًا، إلى ذلك يريد الشّاعر تسيير لغته وجعلها سلطةً معمولاً بها في نشاطه القوميّ، وفي خطابه الشّعري، فالقمر أوّل المعبودات التي عبدها الإنسان؛ فقد عرّفه السومريون باسم (**نانا**) والأكاديون باسم (**سن**) وفي الجزيرة العربية باسم (**شهر**) أو (**سهر**)، ومنذ القديم لاحظ الإنسان تغيّرًا في حالة الطّقس عند حدوث تبدّلاتٍ في

* انظر: حسين نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، معجم أدهم المعبودات القديمة)، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1994، ج1، ص33، 34.

[1] – موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بلعيد العالي وعبد السلام بلعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص29.

شكل القمر والنبات والأحضاب، واعتبرت الآلهة (**آلهة الأخصاب**) على أنّها مقدّسات قمرية مثل (**حاتور، عشتار، أنايتيس، ديونبسيس**)*.

وفي الميثيولوجيا الأسترالية والهندية القديمتين يعتبر القمر **دون جوان Don juan**، نزل إلى الأرض ويضاجع النساء، والشّاعر يحاول تسييل اللّغة وتمييهها، حتى تجيء خصبةً عمّا يصرف ويسرف من مشاعر وأحاسيس أوّلية، كالقمر والشّمس التي حلّت محلّ القمر سيّدة على دولة السماء عند البدائيين، وهي لدى الفينيقيين تمثّل إله العدل لأنّها ترى كلّ شيءٍ وتراقب كلّ شيءٍ على الأرض، والمصريون اعتبروها بداية العالم، والشّاعر يحترب ويتعالى ويتقاوى ويصطرخ ويصطخب بين الخطاب العقلاني واللاّعقلاني واللاّواعي الذي يتنادى ويتنادم فيه الشّعر، بين البداية والنّور الخصب والحياة، حتى تصير اللّغة سبرًا لأغوار النّفس البشرية في تماديها وتصاديها وجوعها على الانفتاح، على الصّوت والصّمت والصّدى:

قُولِي يَا مَارِيَا
العَامُ القَادِمُ يُبْصِرُ كُلّ مِنَّا أَهْلَهُ
كَي أَرْجِعَ طِفْلاً... وَتَعُودِي طِفلَة
صُبِّي أَشْجَانك نَخبًا... نَخبًا
صُبِّي حُبًّا
فَأَنَا وَرِفَاقِي
قَدْ جِئْنَا اللَّيْلَة مِنْ أَجْلك[1]!

ولعلّ ظلال اللّغة التي يمكن استخلاصها في تحديد مناخات النّص، تكمن في قدرة الشّاعر على جمع تناقضاتٍ عدّة في نصّ واحدٍ فعلى صعيد أوّل مزج أمل الحوار الدّرامي بالحكمة والصمت بالمكان والذّاكرة والأسطورة، مرتكزًا على أسلوبٍ صادمٍ في تحوّلات الحديث والحوار ومساراته المختلفة، ومن جهة التقت في الحبكة الدّرامية ثلاثة عناصر: (**الجزع–الفقد–البهجة**)، وكلّها سبر

* انظر: حسين نعمة، موسوعة مثيولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص32.
[1] – أمل ذنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص81.

أيضًا على الهمس واللّمس والغمغمة والدمدمة على الاتصال والانفصال، وعلى التواصل والهجران وكأن لا همّ للشّاعر في هذا الوجود سِوى إيجاده وانوجاده فيه ونفيه وتغريبه عبر الأسفار والهجرات، الواقعية والحلمية وحتّى عبر التحريفات الكابوسية والتجوينات العشقية، فيما **(الحب)** ملاط الوجود الذي يتّفق للشّاعر أن يتلظّى بنيرانه وهجرانه، وأن يكون بردًا وسلامًا في اتصاله وخصبه، وكأنّ الشّعر "سرد لا يقف عند حدود"[1]، لفهم الذّات والدّاخل، "فبمقدور الفنّان أن يصنع مكسبًا معرفيًا في إطار الواقعية السيكولوجية"[2]، وإلاّ لماذا الفصول والأقمار والشّموس تغير الأرض حين تتوالى، ولماذا الأرض تدور، إن لم يكن للعشّاق شأنٌ بهذا كلّه، فكيف يكون العشق؟ وكيف يكون الشّعر إذ لم يكن انجذابٌ كينونة مع كينونة، انثناء وانطواء وشوق وانحناء روح وجروح وحنين وتوق إلى الغامض، وتفلّت للمكبوت والمتروك والمهمل والمنسيّ واحتفاء بالهوامش والمتون، وخلق أساطير جديدةٍ

يَا مَاريَا...!!

[1] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988، ص137.

[2] – كريستوفر باتلر، الحداثة (مقدمة فقيرة جدا)، تر: شيماء طه الرنيدي، مراجعة، فتحي سليمان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص55.

8 ـــانتصارات المهزوم وظلّ العتبة (قصيدة اِسْتريحي):

ــ ملصق (كولاج)* :

خلافًا لعنوان الديوان (مقتل القمر)، فإنّ العتبة الجمالية والمعرفية لقصيدة (**استريحي**) على درجةٍ من التسجيل لتفاصيل المكان تضع الشّاعر في مجابهة الواقع والتحوّل، تحفّ به الكوابيس من جانبٍ، وتكتنفه من جانبٍ آخر أشواق الطمأنينة والانتصار، وتتراوح الأصوات في تركيبٍ نصيّ يمثّل جملةً طلبيةً مكوّنة من فعل أمرٍ وفاعله (**ياء المخاطبة**)[1]، وخاتمةٍ تتدخّل لتضيء النّص على فصول وقطع (**ملصقات كولاج**) **collage**، من الشقاء والمكابرة التي يعيشها الشّاعر من أجل البقاء والحضر في وجه التعوّد واللّهفة:

اسْتَرِيحِي

لَيْسَ للدَّوْر بَقِيَّةٌ

انْتَهَتْ كُلُّ فُصُولِ المِسْرَحِيَّة

فَامْسَحي زَيْفَ المِسَاحِيقِ

وَلَا تَرْتَدي تِلْكَ المِسُوح المرِيمِيَّة

وَاكشِفِي البَسْمَة عَمَّا تَحْتَهَا

مِنْ حَنِين... وَاشْتِهَاء... وَخَطيه

كُنْتُ يَوْمًا فتنه قَدَّسْتُهَا

كُنْتُ يَوْمًا

---

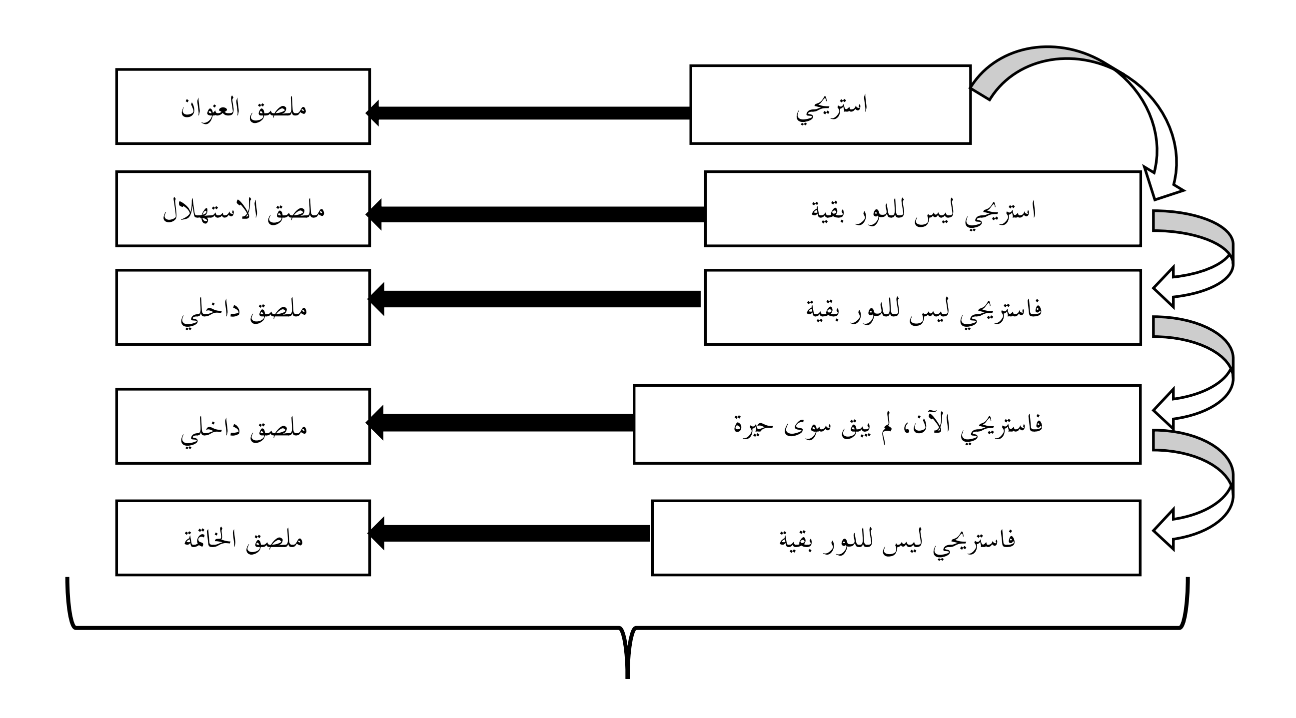
* الكولاج: أصل كلمة كولاج هو الكلمة الفرنسية collier بمعنى يلصق to clue ويعرف قاموس التراث التركي الكولاج بأنّه عمل فني مكون من الخامات والمواد الملصقة على مسطح ما بجانب الألوان والخطوط، ويشيرlan chiber (2003) أن مصطلح الكولاج هو التقنية المستخدمة في عمل صور مكونة من ورق مقصوص وصور فوت ;غرافية وبعض الخامات الملصقة على سطح ما في تآلف أجزاء ملونة.

انظر: أحمد مصطفى أمين، القيم الفنية والتقنية في أعمال الكولاج للفنان منير كنعان كمدخل لإثراء تدريس التصوير في التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، ماجستير، كلية التربية الفنية، 2012، ص16.

[1] – محروس السيد بريك، التأويل النحوي الدّلالي لعتبات النص الشعري (دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل)، مجلة الكوفة (مجلة دولية تصدر بدعم من جامعة الكوفة)، العراق، عدد01، مج11، 2017 ،ص202.

ظَمأ القَلْبِ... وَرِيه[1]

وجع المرارة التي تزخر بها القصيدة بتكرار العتبة النّصية (**استريحي**) في ملصقاتٍ وومضاتٍ من المسرّات الصغيرة (**قطف التفاحتين الحلوتين**)، ومن اللّقطات البهيجة والتأملات المرحة، تشيع في النّص وتعكس الرّوح الحيّة للشّاعر في ماضيه.



التكرار والنّفي هو إعادة تشكيلٍ للذّاكرة في مجموعة ذكرياتٍ لها كشوفاتها وفتوحاتها المستقبلية، فاللّغة هنا فتح جمالي عمّا يجيش بداخل الشّاعر من ألوانٍ شعريةٍ دلاليةٍ قد تكونُ عنوانًا لتجربةٍ تخييليةٍ آتيةٍ، وقطعٍ شعريةٍ متلاصقةٍ ثابتةٍ بقوّةٍ.

وكأن النّص قطع ذكرياتٍ ملصقةٍ في قلب الشّاعر في مشهدٍ طويلٍ ولقطةٍ عاليةٍ، وهي ''الزّاوية التي تكون فيها الكاميرا في وضعٍ علويّ وتتّجه عدستها إلى الأسفل''[2]، وهذا يجعل الشّخص يبدو ضعيفًا مهزومًا، وهذا ما يجعل النّص يلتقط صورًا أخرى فوتوغرافيةً مع صورٍ أخرى مشابهةٍ لنصّ العبّاس بن الأحنف:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص82.

[2] – تيموتي كوريجان، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، مراجعة: هاشم النحاس، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص36.

أَبَالـــك نظـــرة أودت بِقَلْـــبِي وَغَــادَرَ سَــهْمُهَا جِسْـمِي جَرِيحًـا

فَلَيْـتَ أَمِـيرِتِي جَـادَت بِأُخـرى فَكَانَـتْ بَعْـضَ مَـا ينكـأ القُرُوحـا

فَإِمَّـــا أَنْ يَكُـــونَ بِـــهَ شِـــفَائي وَإِمَّـــا أَنْ أَمُـــوت فَأسْـــتَرِيحَا[1]

وفاروق جويدة في قصيدته: **(لا أنتِ أنتِ... ولا الزّمان هو الزّمان)**:

أَنْفَاسُنا فِي الأُفُقِ حَائِرَة...

تُفَتّشُ عَنْ مَكَان

جثَث السِنِين تَنَام بَيْنَ ضُلُوعِنَا

فَأَشُم رَائحَةً

لِشَيءٍ مَاتَ فِي قَلْبِي وَتَسْقُط دَمْعَتَان

فَالعِطْر عِطْرُكَ وَالمِكَان... هُوَ المِكَان

لَكن شَيْئًا قَدْ تَكَسَّرَ بَيْنَنَا

لَا أَنْتِ أَنْتِ... وَلَا الزَّمَان هُوَ الزَّمَان[2]

ما كان غريبًا في سيرة (أمل دنقل) هو أنّ الموت والفقد والرّحيل كان بالنسبة إليه اختيارًا شخصيًّا، وفي الأعماق اختيارًا فلسفيًّا؛ فالموت قصيدة تتفتّح وتتجلّى في مستويي اللّغة عنده، في شاعريته الألوان، وربّما الأشكال التصويرية والمرئيات والخيالات والتجريدات وكأنّ الشّاعر ينجم وينقّب في مرآةٍ ليكشف ذاته.

9 ـ الجنوبي حزن يتوغل... (قصيدة :العار الذي نتقِيه):

لما كان الشّاعر (أمل دنقل) يمارس عمله الفنّي الغامض، إلى حدّ القداسة، والباحث دائمًا عن مبررات وجوده ومصيره، كان من الواضح أنّ قصيدة (**العار الذي نتقيه**)، قد شكّلت مبتغى الشّاعر وكشفت للقارئ غموض العلاقة بين (أمل) بإبداعه الفنّي وزاوج مع كشفه لغموض العلاقة

[1] – العباس بن الأحنف، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1373هـ/1954م، ص74.

[2] – فاروق جويدة، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، الجيزة، مصر، ط3، 1991، ص233.

الخفية، التي ربطت دائمًا بين الكتابة والفنّ ومتلقيه؛ بل إنّه فعل أكثر من ذلك، جمع بين كلّ عناصر الألم (أوديب، الجنوبي، الأحبّة)، يقول:

هَذَا الذِي يُجَادِلُون فِيه

قُولِي لَهُم مَنْ أُمُّهُ، وَمَنْ أَبُوهُ؟

أَنَا وَأَنْتِ...

حِينَ أَنْجَبْنَاه أَلْقَيْنَاه فَوْقَ قِمم الجِبَال كَيْ يَمُوتَ

لَكِنَّهُ مَا مَاتَ

عَادَ إِلَيْنَا عنفوان ذِكْرَيَات

لَمْ نَجْتَرِئ أَنْ نَرْفَعَ العُيُون نَحْوَ

لَمْ نَجْتَرِئ أَنْ نَرْفَعَ العُيُون

نَحْوَ عَارِنَا المِمِيت[1]

الشاعر في تأويلٍ وتحويلٍ من إشاراتٍ وعلاماتٍ ودلائل ولمح ولمع وتواشيح وتواقيع بين لونيات **البياض والسّواد/الحدس والكتابة**؛ فقد كانت قوّته الهشّة الالتغام والالتئام في آنٍ يحوّل مشهد **(العار)** الذي نتجاهله كلّ يومٍ إلى ذكرى خالدةٍ وإلى تشكيلٍ جديدٍ للأذى كتعبيرٍ عن تجربةٍ لافتةٍ تحيق بالإنسان الشاعر، وهي تجربة الكينونة وتجاذباتها وتنابذاتها في الوجود والواقع الذي تتلاطم وتتفاعل فيه، ''نصوص الشّاعر تلحّ دائمًا على ذاكرة المتلقّي''[2] من خلال لحظة "التوتر"*[3]، ولذلك كانت دعوة (**هانز جورج جادامير**، Hans George Gadamer)، إلى " فهمٍ تاريخيّ وإلى وعيٍ

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص85.

[2] – جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة (صلاح عبد الصبور–أمل دنقل–محمود درويش)، ص126.

*التوتر جاء كلحظة انتقال المبدع بين الأزمنة داخل النص وهو بعث للحركة وصوت للركود، وقد أشار إليه الناقد محمد بنس بمصطلح الزمن الثقافي الذي يحقق للغة قدرتها على الخصب والحياة والتحول.

[3] – محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص69.

تاريخيّ يوصف ذلك شرطًا أساسًا من شروط أيّة ممارسةٍ تأويليةٍ"[1] والسّياق التاريخيّ يكون حاسمًا في إحياء معنى النصّ بحواره مع القارئ النموذجيّ (**المقاوم**)، عبر مفهوم (**أفق التوقّع**) Horizon of expectation، وقد أخذ هذا المصطلح (**ياوس**) من (**جادامير**) ومن (**كارل بوبر** K.popper)، خيبة الانتظار، وتُشكّل هذه المفاهيم "نقل الاهتمام من مبدع العمل الفنّي ومن عملية إنشائه إلى المتلقّي"[2]، وهذا ما يشكّل أيضًا ما أسميه (إحباط التواصل) أيضًا، فالذّات الشّاعرة تحمل مرارتها وتمارس الانجراح مع القارئ، لأنّ جرح الحبّ غائرٌ وجرح اللّغة عميقٌ، كما جرح الولادة في لذّةٍ ومتعةٍ ذابحةٍ، في طفوليةٍ محلومةٍ، مرئيةٍ ملموسةٍ، مشعورةٍ ومحسوسةٍ ومشهديةٍ تتباين بين لمحةٍ والتماعةٍ، في نظامٍ شعريٍّ سرديٍّ تشكيليٍّ، "وهو نظام من العلاقات والتوقّعات، يستطيع القارئ أن يواجه به أيّ نصّ"[3]؛ فالعمل الأدبيّ حتّى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدّةٍ مطلقةٍ تظهر فجأةً في الفضاء... "فكلّ عملٍ يذكر القارئ بأعمالٍ أخرى سبق له أن قرأها"[4].

وإذ يكشف (أمل دنقل) نصّه لنفسه، إلى هذه الدّرجة لا يعود في تسابقٍ منطقيّ مع أمكنته وذاكرته في حاجةٍ إلى أن" يشكّل ويكتب في تركيبٍ بسيطٍ ومدلولاتٍ مباشرةٍ "[5]، وإنّما يكون على القارئ أن يتهيّأ لاكتشاف عالمٍ وإيقاعٍ جديدين.

والشّاعر هنا أقوى ما يمثّل له (**البحر**) عندما كتب قصائد ديوانه (**مقتل القمر**) في الإسكندرية، ما يمثل للقارئ تجربة الموت أو فاجعته، فليس الموت أو العار ما يشغل الشّاعر، هو العار والموت حين "يكون عنفًا أو قصاصًا أو اغتصابًا لحياةٍ متوهجةٍ "[6]، وهذا ما يتردّد في قصيدة (**العار الذي نتقيه**)؛ بل في قصائد ديوان (**مقتل القمر**)؛ بل في أعماله الشعرية الكاملة، وهو استدعاء لكلّ

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002، ص17.

[2] – جان شاروبيسنكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، سوريا، 2000، ص112.

[3] – روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص105.

[4] – روبرت هانس ياوس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، مصر، ط1، 2004، ص44.

[5] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص11.

[6] – المصدر نفسه، ص12.

القصص والأساطير والذكريات القديمة (**أوديب، أساطير القمر والشمس**)، فليس ثمّة ما بعد (**العار والخيانة**) شيء؛ لكن الخوف في صورٍ شهويةٍ حسيةٍ مكانيةٍ تتخلّل ذاكرة الشّاعر في طاقةٍ هائلةٍ من العبث واليأس واللاّمبالاة والسّخرية، مضيفًا توليفًا (**مونتاج**) في هلالين:

نَادِيَة

قُولِي أَنَّك أُمّه الّتِي ضنَتْ عَلْيه بِالدِفء

وَبِالبسْمَةِ وَالحَلِيب

قُولِي لَهُ أَنِّي أَبُوهُ

(هَلْ يَقْتُلنِي؟) أَنَا أَبُوهُ

مَا عَادَ عَارًا نَتَّقيه

العَار: أَنْ نَمُوتَ دُونَ ضَمَّة

مِن طِفْلِنَا الحَبِيب

مِنْ طِفْلِنَا "أُوديب"[1]

يتشكّل تضادٌّ قائمٌ بنبرة صوت تبرز ما عاناه، وقد وظّف الشّاعر الهلالين في النصوص الدّرامية للتمييز بين الصوتين المتحاورين على مستوى الذّات الشّاعرة وحدها (**المونولوج**) وهذا ما يميّز "الهلالين عن تقنية المعارضة التي توظّف في النّصوص الدّرامية للتمييز بين صوتي شخصين متحاورين"[2]، وقد تعني "ألفاظ التفسير وألفاظ الاحتراس"[3].

معضلة أجل... ؟! لكن الموت والفقد والخوف والغياب لن تغادر الأمكنة في ذاكرة الشّاعر، في قريته، في الإسكندرية، في القاهرة، فالعار الذي لا نتقيه هو اللاّجدوى، في سطرين أو ثلاثة، وبين قصيدة صفحةً وبعض صفحةٍ وبين نصوصٍ قليلةٍ تتجاوز الصفحتين؛ إذن أمل الشّاعر يمارس

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص86.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1350–2004) بحث في سمات الأداء الشفهي " علم تجويد الشعر " ، النادي الأدبي ، الرياض السعودية ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2008 ،ص222.

[3] – عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط، 2002، ص128.

شعريةً نادرةً حين يتقاطع نصّه مع نصّ للشّاعر (**صلاح عبد الصبور**)؛ ففي وديان قصيدته: (**الحبّ الذي ولد ميّتا**)، كان أمل شديد التأثّر بصلاح عبد الصبور في نصوصه التركيبية المسرحية، ولذلك كتب نصوصًا أخرى على المنوال نفسه، (**وأخيرًا... ها أنت، أغنية إلى المدح، أغنية إلى الحزن وأغنية إلى ميت**) التي تبدأ على النحو التالي:

هَذاَ اللَّقيط كَفنُوه

لَا تَسْأَلُوا الأَسَى لِمَنْ

كَانَتْ أَغَانِيه تَفوه

فَرَب طِفْلٌ لَمْ يَمُت

السَّائِلُونَ قَاتلُوهُ

لَا تَسْأَلُوه، لَا تَسْأَلُوه *

وقد آثر (أمل دنقل) أن يترك نصوصه مخطوطةً غير منشورةٍ، في تأثّر كبيرٍ بشعر صلاح عبد الصبور في تيماته الرّمزية (**الطفل الميّت، الطفل اللّقيط، الحبّ الميّت، الاعتراف**)، وكلّها تحمل رمزية موت الحبّ والطفولة وقتل الذّاكرة بلا فارقٍ، وكأنّها جميعًا سهام (**كيوبيد** Cupid)* ، في رغبتها القويّة والمرتعشة للحبّ ولوعة (**أوديب** Oedipais)** المعقدة، التي تنعقد اللّغة الشّعرية

---

* النص هنا من القصائد غير المنشورة وقد فرغ أمل دنقل من صياغة هذه القصيدة أثناء إقامته في القاهرة في الخامس والعشرين من سبتمبر سنة 1961 وهي أكثر تركيبا من قصيدته غير المنشورة (أطفال الخطيئة) التي كتبها في القاهرة أول أكتوبر من العام نفسه قبل رحيله إلى الإسكندرية، انظر: جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة (صلاح عبد الصبور–أمل دنقل، محمود درويش)، ص106.

* كيوبيد: Cupid: أشهر أساطير الحب عند الإغريق لروعتها وجمالها، وما تحمله من أحاسيس فياضة ومشاعر متدفقة جياشة، ويعني الرغبة في الأساطير الرومانية، وهو الإله أو الرب الروماني للحب، وهو ابن الآلهة (أفروديت) إلهة الحب والجمال ويمثل كيوبيد بشكل صبي صغير بجناحين وعينين معصوبتين ويحمل قوسا ونشابا، وكان لسهامه تأثير سحري إذ أنها بمجرد أن تصيب قلب أحد ما، سيقع في حب قوي لا خلاص منه، وهو يقابل الرب اليوناني (إيروس) إله الحب والرغبة الجنسية.

انظر: مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، سوريا، مصر، ط1، 2003، ص148.

** أوديب: Oedipus: حقق النبوة: التي قالت أنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه وبالتالي يجلب الكارثة لمدينته وعائلته وأوديب معناه حرفيا (القدم المتورمة) وتذهب الأسطورة اليونانية إلى أن أوديب هو ملك طيبة.

انظر: أحمد كمال زكي، الأساطير، المكتبة الثقافية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

عليها؛ بل تخمّر التجارب وتخثّرها وتقطّرها وتتقاطر بها وكأنّها ذواب روح وفتات جسدٍ، دون أن يدخل في روعها الهذيان، حيث حصاده الشّعري وافرٌ، ثر و غزير فلا تعجبه المحاولة ويُعيد تشكيل القصيدة في محاولةٍ أخرى تمثّلت في قصيدة (**العار الذي نتقيه**) وقد رضيَ عن المحاولة فنشرها ضمن ما نشره من قصائد الإسكندرية، في نضجٍ شعريّ ولغويّ واضحٍ وإضافاتٍ غير ساذجةٍ، وكثافةٍ قرائيةٍ مسكونةٍ بالقلق والأرق والسّهر والحمى والكتمان، وفيها من البوح والتّشاكي و الصّراعات كما لو أنّها صلواتٌ سرّية أو تعاويذ ورقى وأحجبة يصوغها الشّاعر كأنما يُشفى من مرضى الحبّ الذي هو مرض الحياة، والذي يدفعه إلى تقدير الأذى وتقويمه وإدراكه واستدراكه وتكوينه وتشكيله وتقديمه على شكل مشهدياتٍ شعريةٍ ملغومةٍ بالتأويل والترميز من اللّغة والتعبير الذي يحزم الرّؤيا في ضيق العبارة ولا يترك الشّعر في الحصاد؛ بل يسرّحه سراحًا جميلاً.

يقول (أمل دنقل) في قصيدته المنثورة في مجلة الآداب (**اعتراف**):

إِنِّي فَعَلْتُهَا
لَقَدْ ذَبَحْتُ طِفْلَتِي
حِينَ تَسَلَّلت إِلَى غُرْفَتِهَا وَاللّيْل مُسْبل الجُفُون
كَوَرْدَةٍ بِلَا أَشْوَاكِهَا
كَانَتْ تَنَام فِي فِرَاشِهَا وَدِيعَة الجَسَد
لَا شَيء حَوْلَهَا يُعَكِّرُ السُّكُون
غَيْر شُعَاعٍ خَافت يَنْسل مِنْ شُبَّاكِهَا
وَارتَجَفَت فِي كَفِّي السِّكينَ عِنْدَمَا اسْتَلَلْتُهَا
لَكِنِّي أَرْسَلْتُهَا
فِي الصَّدْر، فِي الاحتِمَاء فِي الرُّؤى التِّي حَمَلَتْهَا
قَتَلْتُهَا
هَلْ تَعْرِفُونَ مَاذَا فَعَلْت؟
قَدْ صَرَخْتُ

أَبِي... أَبِي...

لَكِنِّي أَخْرَسْتُهَا إِلَى الأَبَد[1]

وهاته النصوص لأمل دنقل تتناصّ مع قصيدة (**طفل**) لصلاح عبد الصبور:

طِفْل

قُولِي... أَمَاتَ...؟

جسِّيه جسي وَجنيه

هَذَا البَرِيق

مَا زَالَ وَمَضَى مِنْهُ يفْرشُ مُقْلَتَيْه

هذي أَصَابِعُه النَّحِيلَة

هَذِي جدائله الطَّوِيلَة

أَنْفَاسُه المِتَرَدَّدَات بِصَدرِه الوَرْدِي كالنَّغْمِ الأَخِير

مِنْ عَازِف وَقَد النُّحَاس عَلَيْه فِي اللَّيْل الأَخِير

وَتِلْكَ جَبْهَتُه النَّبِيلَة

يَلْمَعُ فوقَ مَوجَتِها الزبد

قُولِي... أَمَاتَ؟

وَانَا غَدَوْت بِلا أَحَد[2]

واللاّفت أنّ هاته النّصوص موسومة باللّجاجة التجريبية والاختبارات الجمالية في تمرّج واختلاج ومعاناة الوجد والجوى والعصف العشقيّ الفادح الذي يزلزل، ويتبركن في الروح ويخرج من أفناء الجسد

[1] – قصيدة اعتراف منشورة في مجلة (الآداب) بتاريخ أكتوبر 1969 وهي غير منشورة ضمن دواوين الشاعر وتمثل تجربة مماثلة لقصيدة (العار الذي نتقيه).

أنظر: أمل دنقل، اعتراف، مجلة الآداب، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، بيروت، لبنان، العدد العاشر، تشرين الأول (أكتوبر)، 1964، السنة 12، ص53.

انظر القصيدة كاملة في الملحق.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص335.

على شكل صهاراتٍ وشواظٍ: وسهام الطفل المحب (**كيوبيد**) الذّهبية النحيلة التي لم تعد قادرةً على حمل السهام، فهو الآن طفلٌ غريبٌ ترشقه العيون بازدراءٍ، كما الحبّ الذي أراده (**أوديب**)؛ لكن العار ليس الحبّ وإنّما العار أن نموت دون نثاراته وشهبه ونيازكه وتلامعه وتحارقه.

10 ـ المؤتلف والمختلف/ الشمال والجنوب ..

فرار وانعتاق واكتشاف: (قصيدة: رِسَالة مِن الشمَال)

في الثاني والعشرين من شهر أفريل سنة 1961، كتب (أمل دنقل) قصيدته (**رسالة من الشمال**)*، في الإسكندرية. وقد كتب ذلك قصيدة (**مقتل القمر**) في الثاني والعشرين من شهر جويلية من سنة 1961 في حي المعادي بالقاهرة، وهي فترات انتقاله من الإسكندرية إلى القاهرة، المدينة التي وصفها الشّاعر أحمد عبد المعطي حجازي بـ (**مدينة بلا قلب**)، ونجد أنّ هناك أيضًا انتقالاً من نصّ عموديّ كلاسيكي (**رسالة في الشمال**) إلى نصّ تفعيليّ مختلفٍ (**مقتل القمر**)، فيعيد بذلك تشكيل كفاءة الصورة واللّغة والايقاع وكاميرا الحياة اليومية، بغية تمجيد المكان في زواياه الصغيرة، وفي هاته الزوايا ما يتناقض تماما مع الخطاب الدّاخلي لذاكرة الشّاعر في مراحلها الأكثر إيلامًا، يقول الشاعر:

بِعُمْر–منَ الشّوك–مُخشَوشَن

بِعَرقٍ مِنَ الصّيفِ لم يَسْكُن

بِتَجْويف حبّ، بِه كَاهن

لَه زَمن... صَامِت الأَرْغن:

أعِيشُ هُنَا

لاَ هُنَا. إنّني

* قصيدة رسالة من الشمال منشورة بشكل عموديّ مع تغيير في بعض مفرداته، في مجلة الشعر

انظر القصيدة في شكلها الجديد العمودي في مجلة الشعر .

أمل دنقل، رسالة من الشمال، مجلة الشعر (مجلة شهرية للشعر العربي، الثقافة والإرشاد القومي)، عدد 6، 1 يونيو 1964، ص42-46

جَهِلْتُ بِكَيْنُونَتِي مَسْكَنِي

غَدِي: عَالَمٌ ضَلّ عَنّي الطّريق

مَسَالِكُه للسّدى تَنْحَنِي

عَلاَمَاتُه... كانثيَال الوضُوءِ

عَلَى دَنَسٍ مُنْتِن... مُنْتِنِ

تَفح السّوَاسِن سمّ العُطُور

فَأَكفَر بِالعِطْرِ وَالسّوسَن

وَأَقْصد وَهْمِي ... لأَمْتَصّه

فَيَمْتَصُّنِي الوَهْمُ، يَمْتَصّنِي...[1]

الجنوبي، مرتبط بأصل الهوية والعودة إلى نقطة الابتداء خصوصًا بعد أن غاصت الذّات في المدن التي ارتبطت بها (**قنا، الإسكندرية، السويس، القاهرة**) وهو الذي قال: «وعرفتُ شوارعها وسكرت في حاناتها وجرحت في مشاحناتها وشاهدتها في ثياب الموت والفداء، تعضّ في لجام الانتظار ممزقةً بين الحلم والكابوس»[2]، وقصيدته صادرةٌ عن محرقٍ وضغوطٍ فهي عبارةٌ عن تجويف ذات شاعرة أكثر منها تكوين الموضوع؛ إذ في العشر تطغَى كيفية القول على ماذا يقول الشاعر، فالنص منشورٌ في مجلة (**الشّعر**) في شكلٍ عموديّ، وبمخطوطٍ مختلفٍ وتحريفٍ في مفرداته وأسطره سنة 1964، ونبين ذلك في هاته المقابلة:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 87.

[2] – جابر عصفور، الجنوبي، مجلة العربي (مجلة شهرية ثقافية مصورة يكتبها عرب ليقرأها كل العرب)، وزارة الاعلام، الكويت، ع 598، رمضان 1429هـ/ سبتمبر 2008، ص 87.

شكل عمودي

القصيدة المنشورة في المجّلة

- غرائزه... كانثيال الوضوء
- غريب الخطايا... بقايا الحكايا
- أرش ابتسامي على كل وجه.
- توسد في ذهنه اللين.
- نجا عيده... كناب الشباب

بوجه- من الاثم- مستهجن

- هنا !! يا هنا !! يا ملاكي

أسارير جوع دنيء... دني

تهربت في وهمك المـرمري

لنور على الليل لم يسجن

جزائره ماتزال لديك

أساطير كفت... ولم تنسني

- هناك لنا ألف أسطورة

لقيد المسافات لم تذعن

ورق على بيتنا الصحو... حتى

أجاب الشروق: "هنا موطني"

- وكانت لنا غرفة... إن غدا.
- مقاعدها... ماتزال السماء

شكل أسطر حرة

القصيدة النهائية في الديوان

- علاماته... كانثيال الوضوء
- غريب الحظايا... بقايا الحكاية
- أرش ابتسامتي على كل وجه.
- توسد في ذهنه اللين.
- (السطر محذوف)
- (الأسطر محذوفة.)
- (الأسطر محذوفة.)
- وكانت لنا خلوة... إن غدا.
- مقاعدها... ماتزال النجوم.
- صقلت به الشمس حتى غدت مرايا مساء لتزيني

- أسطر محذوفة
- سموت به... فوق فوق الوداع بمنديله الأرعن... الأرعن.
- ... وآوي إلى الليل... أغلق أبواب

نفسي على صمتي الموهن

سرير من الحزن... تحت ضلوعي

يئن... كميت بلا مدفن

تساءلت عني: "أعاد؟"... وكانت

خطى الشمس عن مجدها تنثني

وطالعت عينيك... وارتجفت بي

أسارير حلم... هنئ، هنى

هنا... البحر... لكنه لم يعد

كعينيك في شجوه الهين

مشيت به والدجى حوله بعيد كوجهك

يحنو بإشراقة البين

عبرت البحور... عبرت الصخور

عبرت المصير... ولكنني...

... صحوت على رعشة الثلج تغزو

كياني... وتوغل في مكمني

دمي... يا دمي... يا نضوب الحنان

على الجرح ينغل في مطعني

- أسطر محذوفة.
- **مجموعة أسطر كاملة متصلة محذوفة في النص المنشور في المجموعة الشعرية الكاملة.**

شربت الأناشيد حتى أضاءت	
حروفي على الشفق المؤذن	- سآتي إليك نحيلا... نحيلا كخيطٍ من الحزن، لم يحزن

الشّاعر (أمل دنقل) وكأنّه يستنبط نصّه من منجمه الجنوبي ويستخرج لآلئه من أصداف ذاكرته وصيرورة حياته، وكأنّه يؤرّخ فيها ذاكرة الجسد أكثر من شطحات الرّوح ميالة إلى القصيدة العمودية تارةً والحرّة تارةً أخرى، فيما لا تستريب في الحيثيات والتفاصيل؛ بل تحاول تماسًّا فاجعًا معها في الطمس والحذف والتغيير والتأثير والقبض والبسط، إنّها تتواتر وتتوتّر بين قطبي العالم (الشمال والجنوب) بين الذّكورة والأنوثة، مع احتفاءٍ شديدٍ بالعتاب وأفانين العذاب، فحنين أسطرٍ كثيرةٍ من النص الأوّل وكأنّه ''استدراك نصّي''[1] أو حركة انقطاع ''تقاليد الانقطاع''[2]، والحذف هنا حذفٌ واضحٌ ومحدّد، وهو ''الحذف الصريح حيث يشكّل الحذف بما هو مقطع نصّي''[3]، والمقصود ''هو إعلان الفترة الزّمانية المحذوفة على نحوٍ صريحٍ''[4]؛ فكأنّه بهذا الحذف والاستدراك في بدايات الشّاعر، وقد انتقل إلى الشّمال ''كيان حيّ ينعزل عن مبدعه منذ اللّحظة الأولى التي يخط فيها على الورق''[5]، والقصيدة ليست قطعةً من نفس الشّاعر؛ بل تخلق وجودها الخاصّ"[6]، والوجود الخاصّ هنا يتجلّى في المقابلة بين:

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص170.

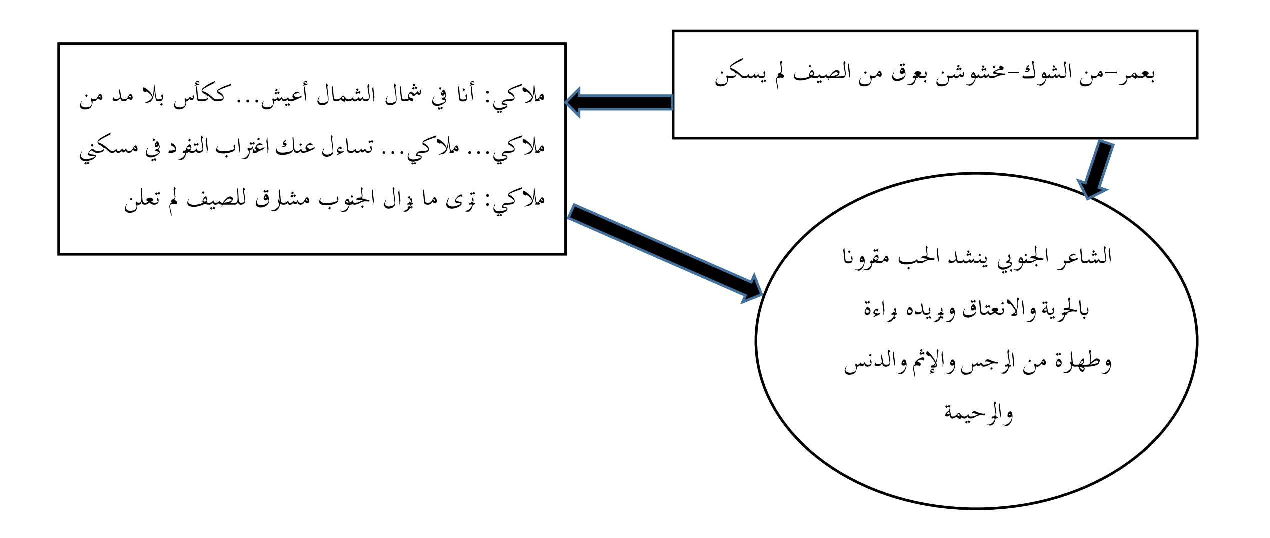
[2] - سيزار فرناندث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية (قضايا ومشكلات)، تر: أحمد حسان عبد الواحد، مراجعة: شاكر مصطفى، عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، ع116، أوت 1987، ص236.

[3] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم -عبد الجليل الأزدي-عمر حلي، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة)، مصر، ط2، 1997، ص118.

[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 1990، ص159.

[5] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص238.

[6] - فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص203.



وتتجلّى بقايا وعي الجنوب في النصّ، ليؤكّد أن بيانه الأوّل (**مانفيستو**) هو الصعيد هو الجنوب سوى "ذلك البرق في هذا القاع المضمخ بالمأساة، بارق من وعدٍ أو فرحٍ"[1] بين الحبيبة والمكان، كل هذا يرفرف في لجّةٍ عاصفة وريحٍ صرصرٍ، مع نصوصٍ ذاتيةٍ للشّاعر نفسه/ "إنّها نصوصٌ مرآويةٌ ونرجسيةٌ تحكي عن نفسِها، وتجد في ذلك منبعًا لسيرورتها النصية"[2]، فنجد أنّ هذا النصّ يتمّ عبر استلهام الشّاعر عبر تدخّلاتٍ شعريةٍ سابقةٍ ميتانصية غير منشورةٍ في دواوينه كقصيدة (**خمس أغنيات إلى حبيبتي**) المخطوطة والتي نشرت في المجموعة الشّعرية الكاملة لأمل دنقل في طبعةٍ لاحقةٍ، يقول أمل:

غَدًا حَبِيبَتِي أَعُودُ

فَلْتَصْنَعِي لِي كَعْكَة

وَاَوْقِدِي بِشُمُوعِك الثَّلَاث

وَزَيّنِي الجُدْرَانَ، زَيّنِي الأَثَاثَ

لِأَنَّنَا سَنَحْتَفِلُ

بعِيدِ مِيلَاد غَرَامِنَا المدِيد

---

1 - كمال أبو ديب، هشاشة الجسد/ صلابة الروح (في جنازة ثانية لأمل دنقل)، مجلة ثقافات (مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب)، جامعة البحرين، البحرين ، ع14، 2005، ص49.

2 - فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، افريقيا الشرق، المغرب، لبنان، ط1، 2003، ص146.

سِنِينَنَا الثَّلَاث مَا تَزَال

تَسْأَلِي هُنَاكَ أَنْ أَعُودَ...

غَدًا حَبِيبَتِي أَعُودُ

مِنْ غُرْبَة الشَّمَال[1]

على أن للشّاعر تزامنًا دقيقًا مع مجريات حياته وانتقاله ومواويل تغنّيه بصمتٍ وكأنّ ما يصمته أكثر ممّا يكتبه في دلالاتٍ شعريةٍ على أنّ الجَيشان والفَوران الدّاخلي متصلان بتفاصيل الجنوب وطيف الغياب وكينونة الحاضر الغائب، العاشق المعشوق بكل مطارحاته ودويه وصوته وصمته ووجده وحتى موته! ... يقول أمل: «لابد لنا من الاستقلال عن الشمال، وتكوين (جمهورية الصعايدة)»[2]، فالجنوب عند أمل هو أول الكون ومنتهاه.

11-الإفلات والسماء الثامنة (قصيدة: العينان الخضراوان):

إنّ موت ذات الربيعين وما تلاه من وقائع الحياة القاسية، في فقد عائل أسرة (أمل دنقل)، ''ليترك وراءه بذلك جوًّا مأساويًّا على بيت أمل الصغير، سيظلّ مغيمًا عليه، سنواتٍ طويلةٍ''[3]، ليصبح تركيبةً فريدةً، استطاع من خلالها تجاوز التصوّرات الساذجة للعالم، ''من مدينةٍ قاسيةٍ لا ترحم وسيفٍ ضاحكٍ جميلٍ أو تقسيمه إلى أغنياء ذئابٍ تملأ أفواههم الدماء، وفقراء يكدّون في طيبةٍ ونبلٍ، وأنّ الحقّ لا بدّ أن ينتصر''[4]، إنّها البدايات الأولى، يقول أمل:

العَيْنَانِ الخَضْرَاوَانِ

مروَحَتَانِ

فِي أَرْوِقَة الصَّيْفِ الحَرَّان

---

[1] - أمل دنقل، المجموعة الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1995، ص32. انظر القصيدة كاملة، ص24-32.

[2] - عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص102.

[3] - أحمد الدوسري، أمل دنقل (شاعر على خط النار)، ص30.

[4] - سيد عثمان، حوار مع الشاعر أمل دنقل، مجلة البيان (مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت)، الكويت، ع129، كانون الأول (ديسمبر)، 1976، ص37.

أَغْنِيَتَان مُسَافِرَتَان

أَبحَرَتَا مِنْ نَايَات الرّعيَانِ

بِعَبِير حَنَانٍ

بِعَزَاء مِن آلِهَة النُّور إِلَى مُدُن الأَحْزَانِ

سَنَتَان

وَأَنَا أَبْنِي زَوْرَق حُبّ

يَمْتَدُّ عَلَيْهِ مِنَ الشُّوق شِرَاعَان

كَيْ أُبْحِرَ فِي العَيْنَيْن الصَّافِيَتَيْن

إِلَى جُزُرِ المرْجَانِ[1]

على ذلك أراني ذاهب إلى نصّ سابقٍ (**قلبي والعيون الخضر**) لنقف أمام تجربة (**القلق الصبياني**)، الذي ينتاب الشّاعر منذ العقد الأوّل لكنه ''لم يفجر إلى الأحلام الطوباوبة والميتافيزيقية والفنتازيا ليسقطها على الواقع''[2]؛ بل كانت ذاته تحاول في كلّ محاولاتها تشكيل وعيٍ جديدٍ فيتفتّت العالم كزجاجٍ مكسورٍ إلى قطعٍ عديدةٍ، بدرجاتٍ لونيةٍ متنوّعةٍ، داخل مساحة الشّعر والكتابة، يقول أمل دنقل: «عندما سلّمت ديوان (مقتل القمر) إلى النّاشر، كنت أعرف أنّه غير جديرٍ حتّى بالتقسيم؛ لكنّي أثرت أن أجمع الأعمال المبكّرة في ديوانٍ واحدٍ لتكون هذه البواكير التي كتبتها في سنّ الصبا في كتاب مستقلّ حتّى يمكن لمن يريد أن يعرف المنابع الأولى والتأثيرات الأولى في شعري أن يرجع إليه»[3].

والشّاعر بذاكرةٍ غارقةٍ ونارٍ مؤجّجةٍ وحزنٍ موغلٍ وغيبةٍ وجدانيةٍ ساخرةٍ، يحاول أن يعيد صياغة ما يختفي، ويزال في المحاولات الشّعرية الأولى، وكأنّه يتحكّم بالمسافة المحكومة في الزّمن ويشعر بوهنها

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص97.

[2] – أمل دنقل (شاعر الرّفض الأول)، مجلة فكر الثقافية، مجلة تفاعلية فصلية تعنى بالثقافة والفكر والأدب والعلوم والفنون، الرياض، السعودية، ع30، أكتوبر 2020، ص129.

[3] – سيد عثمان، حوار مع الشاعر أمل دنقل، ص42.

أمامه، فيتمرّد ويحاول بالحلم والشّعر، سبيلان موهومان إلى الواقع عبر تفجيرات اللّغة الأولى وقوّة وجودها واستشعارها وجراحها، هبوبها وحفيفها والتحوّل بها إلى طقوسية واحتفالية مستمرّة في فضاءات الجسد والرّوح والعشق وتمويهات المكان والزّمان.

العينان الخضراوان، رمزٌ نابهٌ كمكمنٍ من مكامن البيان في النص، والكتابة في تطقيس الرموز الإشارية Ritualisation، وبالتالي تصبح توقيعه الذّاتي، وكأنّه يوظّف الألوان والأصوات لأوّل مرةٍ بعيدًا عن (الأسود والأبيض)، وقد أثار ذلك في نفسه بعض الخوف في انفلاتة الشّعر وانفلات الامتداد في نهاية كل سطرٍ (**خضراوان، مروحتان، الحران، مسافرتان، الرعيان، حنان، الأحزان، سنتان، شراعان، المرجان، الجفنان، إيمان، الوسنان، الأجفان، الغفران، الحرمان، الألوان، خضراوان، شطآن، نسيان، حران، الخضراوان، مروحتان**)، وكأنّ النص في تناوب امتداد الأصوات (**ان**) وامتداد الأسماء المثنّاة، هو بحثٍ عن الفقد (ذات الربيعين) إنّه الفقد الأول:

أُخْتِي الصَّغِيرَةَ ذَات الرَّبِيعَيْن
لَا أَذْكُرُ حَتَّى الطَّرِيقَ إِلَى قَبْرِهَا
المنْطَمِس[1]

كما أنّ هذا الامتداد، هو انفلاتٌ لتجربةٍ جديدةٍ؛ ولذلك نشر قصائده الأولى في زمنٍ متأخّرٍ (ديوان مقتل القمر 1974)، والشاعر (أمل دنقل) يجسّد في النصّ حركة العينين الواسعتين، لتأكيد الإحساس بالصوت واللّغة والإيقاع، وكأنّ القصيدة تصويرٌ خزفيّ " وخامات الخزف وأوانه وطرق ودرجات الحريق تأتي لنا بمفاجآتٍ لا نهائيةٍ من الألوان الخزفية"[2]، ودهشة الشّعر وقوّته، كدهشة الظّواهر النافرة والمتمرّدة، طرفة بن العبد، بشار بن برد، أبو نواس، ابن بابك..."[3]، في مشقّات وأوراد وأفكار وخصوبة وتروية وتموّج في جسدانية النصّ، والمكان بلغة بسيطةٍ لكنها رامزة، "ليكون

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص361.

[2] – سمير غريب، الحرف ودهشة الإبداع، مجلة العربي (مجلة شهرية ثقافية مصورة يكتبها ليقرأها كل العرب)، وزارة الإعلام، الكويت، ع501، أوت 2000، ص106.

[3] – حلمي محمد القاعود، الحداثة العربية (المصطلح–المفهوم)، دار الاعتصام، مصر، 1988، ص37.

حدا الرمزSumbolon مفتوحين بشكل لا نهائي''[1]، وسنحس بالجدرانيات الجمالية وكأنّ الشّاعر ينفتق عن حرائق الوجود ونعيمات الحبّ وصعوبات الهجر (هجر الحبيبة/المكان) والوحدة والعزلة والتوحّد والاستيحاش؛ لكنّها تظل في ''لغة الأدب التي تكشف الطاقات التعبيرية الكامنة في اللّغة العادية''[2]، وهذا ما كشف عنه (**نعوم تشومسكي Avram Noam Chomsky**)* بأنّها **اللّغة خلاّقة creative**، تتكوّن من عناصر محدودةٍ وتنتج أو تولّد أنماطًا لا نهاية لها، إنّها تلجأ إلى تفكيك الجسد ومؤثّراته وتفكيك العلائق وتحويلها وإزاحتها وتشكيلها من جديدٍ غير ما كانت عليه وكأنّه تعيدها سيرتها الأولى أو يخلق سيرةً جديدةً ومساراتٍ متواشحة.

---

[1] – جيلبيران دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص11.

[2] – محمود محمد عيسي، السياق الأدبي (دراسة نقدية تطبيقية)، مكتبة نانسي، مصر، 2004، ص105.

* نعوم تشومسكي (Avram Noam Chomsky): ولد في 7 ديسمبر 1928 في فيلادلفيا، بنسلفانا، أستاذ لسانيات وفيلسوف أمريكي وعالم بالمنطق وأب علم اللسانيات الحديث ومؤسس النحو الكلي له من الكتب: آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، البنى النحوية، المعرفة اللغوية.

الباب الأول

الفصل الثاني

احتدام الذاكرة بالحضور الغلاب

أولاً: تخزين لون الذاكرة وتخزيفها

(الإهداء)

ثانيًا: الغياب وخيل الظنون

(أوتوجراف ــ شبيهتها ــ الملهى الصغير petit Terianor)

أولا ــ تخزين لون الذّاكرة وتخزيفها: (الإهداء):

قد يموت المرء من أجل أن يعرف ما الذي كان يدور في رأس الشّاعر (**آرثر رامبو**) Arther Rimboud * وهو يكتب قصيدته (**المركب السّكران**)[1]، أو ما الذي دعا العطار فريد الدين** عندما كتب (**منطق الطير**)[2]، فقد كتب (**رامبو**) قصيدة (**المركب السّكران**) في سنّ صغيرةٍ، وهو لم ير البحر بعد، بل لخّص ما يعانيه، غير أن المركب السّكران هو رامبو ذاته، محاولاً أن يسكب تجربته المعرفية في ظلال مركب هو نفسه بطل العبور والانتقال والمتكلم فيه "يرتفع كنايةً عن راكبه الشاعر نفسه الماخر في بحر التجربة الجيّاشة والشّعرية"[3]، وكان (**العطّار**) أيضًا شاعر الحبّ الإلهي الذي سمّيت أقواله وأشعاره بسيوط العارفين، وهو واحدٌ من أعظم شعراء الفرس وأغزرهم إنتاجًا وأعمقهم فكرًا[4] وهو القائل: «أقِلَّ القول أيّها الثرثار، واطلب الحقيقة، قلت لقلبي، فأجاب: أقِلّ اللّوم فأنَا في نارٍ وإن لم أنطق احترقت»، وإن تسمية كتابه (**منطق الطير**) هي **لسان المعرفة وظهور المرتبة والمقام عند سالكي طريق الحقيقة بالعروج والسفر بحثًا عن الله، في ملحمة جلجامش وأوديسة هوميروس، وضفادع أرسطو، وأرداويراف نامة عند الفرس Ardā Wīrāz-nāmag ، وسير العباد إلى الميعاد للنسائي ومصباح الأرواح للكرماني وحادثة المعراج للنبيّ محمد عليه السلام، ورسالة الغفران للمعرّي والكوميديا الإلهية في الأدب الإيطالي، ورحلة الحاج**

* آرثر رامبو: جان نيكولا آرثر رامبو Arther Rimboud من مواليد 20 أكتوبر 1854، توفي 01 نوفبر 1891 شاعر وفرنسي رسم معالم الفن السريالي، اشتهر بلغته المتدفقة والمتحررة والعنيفة وساهم في بناء الحركة الشعرية الرمزية وكان كتاب (موسم في الجحيم) مقدمة الأدب الحداثي.

[1] – آرثور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، آفاق للنشر والتوزيع، منشورات الخيل، بغداد، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص350-358.

** فريد الدين العطار: (536هـ/1141م)- (607هـ/1210م) من أبرز الشعراء المسلمين الصوفيين، أشهر آثاره منطق الطير وهو شبه ملحمة شعرية تصوّفية فارسية، ولد في نيسابور وكان أبوه عطار (طبيبا) واحد التصوف عن الشيخ نجم الدين الكبرى.

[2] – أحمد ناجي القيسي، عطار نامه أو كتاب فريد الدين العطار النيسابوري وكتابه منطق الطير، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، ط1ن 1388هـ/1978م.

[3] – أرثور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، ص350.

[4] – أحمد ناجي القيسي، عطار نامه أو كتاب فريد الدين العطار النيسابوري وكتابه منطق الطير، ص1.

من هذا العالم إلى ما هو آت لجون بنيان في الأدب الإنجليزي، ونصّ **(الإهداء)** لأمل دنقل في ديوان (مقتل القمر) يحمل خصوصية مشهدية الحلم والانتقال، كما كلّ النصوص السّابقة، وكأنّ الشّاعر طيرٌ أو مركب في تساكن وتماكن يتغاوى عبر وقائع الحياة وعبر تاريخ الأمكنة ومنعرجاتها ومطاويها، والأشياء بإضاءاتها وظلالها واشتدادها وامتدادها وتقاصرها وجزرها في طقوسية التحوّل المحلومة المحكومة ب (**القمر والخان، القرية، والأوراق الصفراء**)، كلّ هذا بحث عن الشّغف الضاري الذي يستحوذ على الشّاعر ويمور فيه إلى النضج والتجويد والتجديد في نصّ قصير، كما لو أنّه لوحة تكعيبية كاوية، يقول أمل:

الإهداء

إِلَى الإِسْكَنْدَرِيَّة

سَنَوَات الصّبَا[1]!

يبدو الإهداء وكأنّه مقطعٌ من قصيدةٍ شعريةٍ طويلةٍ، بصورها وموسيقاها وموضوعها؛ فطير العطار ومركب رامبو يرتبطان بروح ذاكرة (أمل دنقل) وتكوينه وأحلامه، وكأنّ (أمل) يعرف تمامًا كيف يستحوذ على النصّ ويعيد تكوينه نافخًا فيه روحه الخاصّة، بشكلٍ يجعل المكان والرّموز والأشياء والزّمن، أجزاءً من شخصيته؛ كإناءٍ خزفيّ فرعونيّ غير مكتملٍ بكلّ التأثيرات الممكنة ليبدوَ أثريًّا بالغ القدم وانتشارٍ لونيّ مشبعٍ، يذكّرنا سنوات الصبا ومحاولات أولى لكتابة الشعر، يقول أمل: «يلتفت القلب إلى الوراء: هل كنت أنا ذلك الفتى الممتلئ بالحلم الواثق »[2].

العتبة النصّية هي كل محاولات الشّاعر في الكتابة، «لم أنشر أولى قصائدي إلاّ في عام 1958 في مجلة صوت الشّرق ثم نشرت قصيدةً تاليةً في جريدة المساء عام 1960، ثم نشرت ثلاث قصائد

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص45.

[2] – أمل دنقل، جيل بعد جيل، مجلة الآداب (كلية شهرية تعنى بشؤون الفكر)، اليوبيل الفظي (عدد خاص)،لبنان ، ع12، كانون الأول (ديسمبر)، 1977، ص25.

في الأهرام وقصيدة في مجلةٍ، ثمّ فزت بجائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشّعراء عام 1962 بقصيدة عمودية»[1]، وكلّها نصوصٌ هي كلّ حياته في زهوه معها.

يندرج نصّ الإهداء، ضمن التعالقات النصّية للعتبات كنص مواز، " وقد أولت الدّراسات الحديثة المهتمة بالموضوع، عنايتها إلى النّصوص الموازية فميّزت في تتبعها ودراستها بين قسمين: محيط النصّ والنصّ البعدي"[2]، والإهداء كعتبةٍ نصيةٍ في محيط النص Péritexte هو " ممارسةٌ تأليفيةٌ متجذرّةٌ في التراث الإنسانيّ والعربيّ؛ هذه الظاهرة العتباتية لها مبادؤها وأهدافها المعبّرة عن التحوّلات الزّمنية والمكانية كما تعكس طبيعة علاقة الشّاعر بالمحيط الاجتماعي والسّياسي والسّلطوي"[3]، الإهداء تتحدّد وجهاته حسب دوافعه إلى:

- الإهداء السّلطاني.
- الإهداء الأيديولوجي.
- الإهداء الفنّي.
- الإهداء الحميمي.
- الإهداء الذّاتي.
- الإهداء إلى القارئ.

ونصّ الإهداء هنا (إهداء ذاتي)، حيث يهدي الشّاعر (أمل دنقل) ديوانه إلى ذاته وسنوات الصبا، وأيضًا هو إهداء حميميّ خالصٌ إلى المكان (**الإسكندرية**).

فالإسكندرية كمدينةٍ كبيرةٍ لها فضلٌ في تكوين شعر أمل دنقل، فهي التي نقلته من وعي القرية (**القلعة**) إلى وعي المدينة في صدامٍ حضوريّ بالغٍ ولعلّ قصيدة (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) من

---

[1] – اعتماد عبد العزيز، آخر حوار مع أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، أمل دنقل-عدد خاص، مصر ،ع10، السنة الأولى، دو الحجة 1403ع/ أكتوبر 1983، ص121.

[2] – يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص56.

[3] – ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية (من العتبات إلى النص)، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، ط1، 2018، ص85.

أهمّ القصائد التي كتبها في الإسكندرية، كما أنّه كتب نصوصًا شعريةً عموديةً (**طفلتها**)، (**من بحري** 1962)، (**مرتان** 1961)، (**هناك، يونيو** 1962)[1]، كما أنّه كتب مقطوعةً من قصيدة (**مزامير**) من ديوان العهد الآتي، وهو ديوان نُشِر عام 1975، ونشرها بعنوانٍ مغايرٍ (**انتظار**)[2]، وهي مقسّمة إلى ثلاث مزامير أولى فقط، ويأتي الإهداء هنا خاصًّا ''حاملاً بدوره العديد من الأسئلة الموازية''[3]؛ ولذلك يصبح الإهداء بالنسبة للنصّ الأصلي ''نصًّا غائبًا موازيًا ومكونًا رئيسًا للنص الماثل''[4]، فلغة الإهداء تختزن تعبيريتها الواقعية والحالمة وتختزن المرئي واللاّمرئيّ بين المكان (**الإسكندرية**) والزّمان (**سنوات الصّبا**)، وهو وإن كان نصًّا قصيرًا إلاّ أنّه كان إيقاعًا واحدًا لقضايا مضطرمةٍ، وكان التعبير يتداخل ويلتفّ في جمالياتٍ ومستوياتٍ فنّيةٍ جديدةٍ لم يحسم (أمل دنقل) أدواتها وتقنياتها وانطباعاتها في الدّيوان بعد.

والإهداء يحمل إحساسًا بالجمال والجلال وهو ''تقدير من الكاتب وعرفانٌ يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصًا أو مجموعاتٍ واقعيةٍ أو اعتباريةٍ''[5]، وعند أمل دنقل فالإهداء يعكس تكثيفًا مثقلاً بالاحتمالات للحالة الإنسانية، وآن له في تيه الحياة بعد انتقاله إلى (**الإسكندرية**) أن يضرب فيها بخطى متثاقلةٍ وبإيقاعاتٍ ضاجّة صاخبةٍ سريعةٍ، ونجد أنّ الشّاعر وسم الدّيوان بعنوان قصيدةٍ داخله، (**مقتل القمر**)، في إشارة إلى الموت؛ فما بين الولادة (**سنوات الصّبا**) والموت (**مقتل القمر**) بحثٌ عن نضجٍ وانتظارٍ، فما أن يولد الإنسان حتّى يصبح ناضجًا للموت، ولقد كانت الحياة وما زالت غرفة انتظار الموت؛ لكنها المشتقة التي يتجشّمها الإنسان المبدع، وإنّما الذّاكرة التي تستغرقه وكلمّا أمعنى في ذلك توجّهت الحياة وتوهّج الشّعر في أعماقه وفاض عبر نصوصه، وكان يهدم

---

[1] – جابر عصفور، إسكندرية أمل دنقل، جريدة الأهرام اليومي، القاهرة، مصر، ع 47534، 27 يناير 2017.

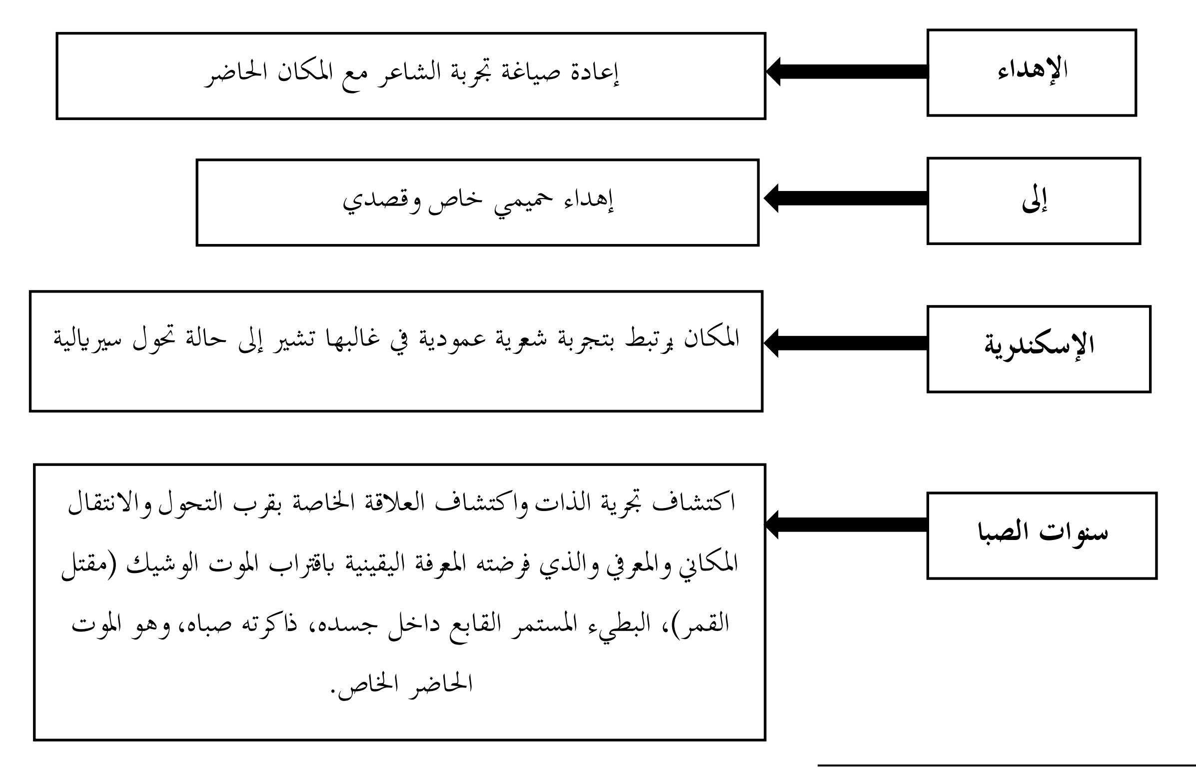
[2] – أمل دنقل، انتظار، مجلة الآداب، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع2، شباط (فبراير 1973)، السنة21، ص17.

[3] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص29

[4] – محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي–دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص11.

[5] – عبد الحق بلعابد، عقبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص93.

الأسوار ويقرع الباب الموصد المرصود ويفلء الطّلاسم والألغاز، طلسمًا وراء طلسمٍ، حتّى استقام له الشّعر واستوى الإهداء شكّل طاقةً انتباهيةً عاليةً وحالةً إخباريةً ورامزةً، وتجاوزت ذلك بالتوسيم Semioligation ''[1] وإنّ إنتاج شغف القراءة وبهجتها ليس إلاّ لبعد الأول لكتابة الإهداء ورغبة الكتابة''[2]، والبيان الأول للشّعر، إنّه الحضور النّابه للجسد والمكان والذّاكرة بحثًا عن عالمٍ جديد، ينتقل إليه ومن هنا ''تنبع الوظيفة الجمالية والعاطفية والإرادية''[3]، وقد نجد أنّ ''المكان يختصر ذاكرتنا الثقافية بذاكرتنا الفردية''[4]، وكأنّ سنوات الصبا هي ''اليقين الضاجع والمطلب المنتظر''[5]، تحت وطأة الموت القابع في الدّاخل والتحوّل في الخطاب الشّعري التقليدي الموروث، إلى الصياغة الشّعرية الحرّة الجديدة، حيث لا نجاة من الضياع والبحث في رؤيا مختلفة وعلاماتٍ تتحوّل بين الصحو والمحو وانبعاثٍ من عالم الرماد إلى الجمر الدافئ، واكتشافٍ لذاتٍ شاعريةٍ.



1 – بسام موسى قطوس، سيماء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص41.

2 – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص57.

3 – فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص31.

4 – نتالي بييغي غرو، مقدمة في علم التناص، تر: بلقاسم ليبارير–الطيب بودربالة–السعيد هادف–الشريف ميهوبي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2017، ص115.

5 – سامي خشبة، أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، عدد خاص، مصر، ع10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403– أكتوبر 1983، ص2.

الإهداء هنا هو التفكير بالشّعر وإخضاع المؤثّرات التراثية لنسيج وبناء العمل المعاصر واقعي الدّلالة، بتوحيد الّشعور الصّادر عن أكثر من حاسّة واحدةٍ في عملية تبادل حسّي محكمة النسيج؛ بل تقليدية الصياغة رصينة المفردات في ارتكازٍ بنائيّ وإيقاعيّ وصوتي ورؤياوي، حيث التفكير بالشّعر عند (أمل دنقل) هو الوسيلة الأولى والأخيرة للوصول إلى الرّؤيا، والإهداء كنصّ موازٍ ‘‘ باعتباره مجموعة علاماتٍ لسانيةٍ تصور وتعنى وتشير إلى المحتوى العام للنص ’’[1] ليصبح "نصًّا متشعّبًا"Hypertext[2]، وقد وردت مصطلحات النص الموازي متعدّدة عند النقاد العرب فمنها: المناص–المناص الدّاخلي–المناص الخارجي–النص الموازي–النصّ المصاحب النصيّ–المحيط النصّي–النص المحيط–النصّ الفوقي–لوازم النص–لوازن ملتصقة بالنص–النص الحافّ–النص المتشعّب، وقد أضيف إليه كباحثٍ دارس: النص الظلّ–النصّ الآخر، وقد يتّصل الإهداء بوظيفتين: دلاليةٍ وتداوليةٍ؛ فالأولى تعنى بالمعاني الخفية له المختلفة والثانية تعنى بعلاقة الإهداء بالقارئ والشّاعر، "كقصيدة نفعية تفاعلية"[3].

ويحاول الإهداء الانتقال من الإسكندرية، ليوحي لنا أنّها هي التي تختزل سنوات الصّبا؛ لكنّها شريط سينمائي ينتقل من يدٍ إلى يدٍ ويكرّر، كل من تقع في يده، نفس الحكاية التي حصلت قبل انتقاله إلى الإسكندرية في الورقة الأولى من ذكريات الطفولية لرفيقه سلامة آدم:

الورقة الأولى:

في الطابق الأخير، في بيتٍ من بيوت مدنية قنا، يسدّ مدخلاً صغيرًا يقال له **(الخان)**، تقيم أسرة صغيرة: سيدة حول الثلاثين، وثلاثة أبناء: ابن في الثانية عشر وابنة في الثامنة أو التاسعة، وأصغر الثلاثة طفل حول الخامسة أو السادسة، أمّا الابن الأكبر فاسمه: محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل و(دنقل) هو جدّ العائلة الكبير، أمّا **(محارب)** فهو الجدّ، المباشر لأمل، و(فهيم أبو

---

[1] – شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص10.

[2] – عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة كتابات نقدية)، القاهرة، مصر، ع199، 2011، ص392.

[3] – مصطفى أحمد قنبر، الإهداء (دراسة في خطاب العتبات النصية)، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية الاقتصادية والسياسية، برلين، ألمانيا، ط1، 2020، ص38.

القاسم) هو اسم الأب، وتقطن العائلة بقرية (**القلعة**) وهي على بعد عشرين كيلومترًا تقريبًا إلى الجنوب من مدينة قنا*.

سيظلّ النصّ الأوّل للشّاعر (أمل دنقل)، (الإهداء) في أسلوبه النثري والسّردي، معتمدًا على الحركات المتقطعة واللّعب على تباينات (**الأبيض والأسود**)، (**الحضور، الغياب**)، (**المكان/الزمان**)، (**الجسد/الروح**)، (**الظلمة/النور**)، (**القلق/الطمأنينة**) مع الاستعانة بصوت مؤثّر للبحر مثيرًا القلق في أوصال المتلقّي، هذا الأسلوب سوف يتغيّر في تجاوزٍ عميقٍ في نصوصه القادمة، إن الإهداء الذي يشكّله (أمل)، يبدو عاليًا تمامًا في كتابته، ويوحي بانفصالٍ تامٍّ عن العنوان (مقتل القمر)؛ لكنّنا سرعان ما ندرك إنّه البيان الأمل لحكايةٍ موازيةٍ غير مألوفةٍ وغير معتادةٍ فتتزايد الغرابة وتتصاعد في صراعه مع النص، هكذا ندرك محاولة إعادة بناء ماضيه وواقعه، وهكذا يعود الشّاعر خفيةً من خلال الإهداء إلى طفولته، ومثلما كان الإهداء حاضرًا من خلال المكان، يحاول الشّاعر (فاروق شوشة) استحضار أمل في قصيدته (**شاعر الحِراب المدببة**):

كَانَتْ حِرابك الطَّوِيلَة المدَبَّبة

تَجْعَلنِي عَلَى مَسَافَةٍ مِنْكَ

فَلَا أُعَاين الّذِي حوَيْت مِن الجَمَال

وَكَانَ وَخْزُكَ العَنِيف حِينَ تسْتَهل صولَتَك

مُفَتَتِنًا بِزَهْوَة النِّزَال وَالمبَارَزَة

يَتْرُكنِي مِنْكَ عَلَى انْتِظَار

لِلَحْظَة، يَعُودُ فِيهَا صَفْوُكَ المسْكُوب فِي الرِّجَال

لِنَكْشِفَ الوَجْهَ الغَضُوبَ عَنْ فُجَاءة الفَرَح

وَالجَسَد النَّحِيل بِالوَاد يَخْتَلِجُ*

---

* انظر: سلامة آدم، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن) أمل دنقل/ عدد خاص، ص8.

* انظر القصيدة كاملة: فاروق شوشة، شاعر الحراب المدينة، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، امل دنقل (عدد خاص)، القاهرة، مصر، ع 10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ/ أكتوبر 1983، ص12-14.

ثانيا ــ الغِياب وخيل الظنون:

1ــ نهايات كثيرة و وهج التفاصيل (قصيدة : أوتوجراف):

" لقد قرعوا الأبواب التي لا تفضي إلى شيء"

(**مارسِيل بروست** Marcel Proust)

تتّسم حياة الشّاعر (أمل دنقل) وتجاربه بالتنوّع والاختلاف، إلاّ أنّ لكلّ قصيدةٍ روحها الخاصّة، ''كما تشكّل روح كلّ عملٍ منفردٍ جزءًا من البناء الفكريّ الدّاخليّ لمجمل عالم الشّاعر الإبداعيّ أو روحه الكلّية الموحدة''[1]، ولا عجب أنّ هذه التجربة الإنسانية تؤسّس انفصالاً بيانيًّا مختلفًا؛ فالشّاعر في ديوانه (مقتل القمر) يحاول أن ينتقل من الشّكل العموديّ إلى الشّكل التفعيلي بتنوّع العقبات ''وتنوّع القافية وتباين أطوال الأسطر من حيث عدد التفاعيل وبراعة الاستهلال لافتةً في البداية الّسردية التي تفتح الباب لاحتمالات متعدّدة الذي تجسّد في (بريد الشّمس) والمجاز الكلّي الذي يبدأ وينتهي باغتيال القمر الذي شنقه أهل المدينة فوق الشجر''[2]، وقد اهتمّ (أمل دنقل) اهتمامًا خاصًّا بالبناء الهندسيّ، والمعماريّ للقصيدة؛ ولهذا كانت لحظة المونتاج الشّعري، أو القراءة الثانية، لا تقل أهميةً عن لحظة انفجار القصيدة في كتابتها الأولى[3].

وكأنّ العنوان هنا (**أوتوجراف**)، قد استلهمه الشّاعر من قصّة الشّاعر الفارسيّ (**فريد الدّين العطّار**) والذي قبل أن يصبح شاعرًا، عاش إلى غاية سنّ الأربعين، حياة بائع الأعشاب الطبّية الهادئة والرغدة في نيسابور؛ لكن في يومٍ من الأيام، رفض التصدّق على درويشٍ من الدّراويش الذي قال له: (**لن تأخذ معك متاعك لما تموت، ولن يكون لك الحظّ في الموت مثل موتتي**)، (**ماذا تعني؟**)، سأل العطّار، (**اتبعني**)، ردّ عليه الدّرويش الذي خرج إلى الزّقاق وتمدّد على الأرض ثم قال: (**الله**) وانطفأ عندئذٍ جاء عطّار الإلهام وأصبح شاعرًا صوفيًّا كبيرًا هائمًا في مختلف أرجاء الدنيا...

---

[1] – حسين عيد، أمل دنقل (الفارس الذي رحل)، مجلة إبداع (مجلّة الأدب والفن)، أمل دنقل (عدد خاص)، القاهرة، مصر، ع 10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ/أكتوبر 1983، ص104.

[2] – جابر عصفور، عوالم شعرية (صلاح عبد الصبور–أمل دنقل–محمود درويش)، ص147.

[3] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص90.

حتى جاء الشّاعر (أمل دنقل)، اختار على هذا المنوال كتابة نصوصه وكتابة رحيله ''وقد ظهر كالإعصار القادم من البحر، كان قادمًا من الإسكندرية''[1] والسّويس (مصلحة الجمارك)، وانقطع هائمًا كالعطّار، عن الكتابة من سنة 1963 إلى سنة 1965، كان خلالها (أمل دنقل)، يحاول أن يلمّ بالتيارات الفكرية والسياسية والأدبية:

لَنْ أَكْتُبَ حَرْفًا فِيهِ

فَالكَلِمَة–إِنْ تتكتب –لَا تكتب

مِنْ أَجْلِ التَّرْفِيه

(والأوتوجراف الصامت تنهدل الكلمات عليه، تجبيه

وَتَطْرُزُ كُلُّ مَثَانِيه!

مَاضِيكَ

–وَمَاضِي الأُوتُوجرَاف–

بَقَايَا شَوْق مَشْبُوه

بَصَمَات الذِّكْرَى فِيكَ، وَفِيه

وَخُطَى العَشَّاق المِحْمُومَة أَدمْت كُلَّ دَوَالِيه[2]

وقد استنفذ (أمل دنقل) طاقته في المطلع، في الكشف عن ذلك الشّعور الجارح المدمي الذي سيطر عليه طيلة حياته، وعلى جيلٍ كامل في معاداة خارجيةٍ للذّاكرة وغياب للوطن واللّغة في معركةٍ هائلةٍ مدمّرةٍ، الشّعور بأنّ غياب الذّاكرة والمكان والوطن، ينفلت من نفسه ومن قدرته على مقاس حلمٍ شائهٍ وقبيحٍ (**ماضيك–وماضي الأوتوجراف–بقايا شوقٍ مشبوه**)، هل كانت الهجرة إلى المدينة (**الإسكندرية–السويس–القاهرة**)، أحد أدوات الإبدال؟، ليأتيَ النفي والنهي: (**لن أكتب**

[1] – أحمد الدوسري، أمل دنقل (شاعر على خط النار)، ص46.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص92.

حرفًا فيه)، هذا المطلع يتناصّ مع استهلال كتبه: **(آيريل دورفمان)*** يقول فيه: «لم يكن من المفترض أن أكون هنا لأقصّ عليكم هذه الحكاية»[1] وتتقاطع أيضًا مع تقديرٍ لروايته أيضًا **(ثقة)**: ''الكلمة الأخيرة لم تقل بعد''[2].

هو الدّفاع عن الذّات في خصوصيةٍ جارفةٍ وذاكرةٍ بين النصّ المكتوب والتجربة الممتعة في انبعاثٍ فنّيّ دلاليّ محمومٍ، كشف عنه مارسيل بروست، حينما كان يشرب الشّاي ويتناول الخبز المحمّص عام 1909، فعاد به الزّمن إلى الوراء، يسترجع ذكرياته، فكشفت عن جانبٍ خفيٍّ في ذات **(بروست)**، وشعر بحالة انبعاث فنّيّ، والذي يقترب من مقدّمة نصّه المثير(**البحث عن الزمن المفقود**)، حينما يقول في القسم الأوّل بعنوان: كومبريه Combray: ''كثيرًا ما أويت إلى سريري في ساعةٍ مبكّرةٍ، وكانت عيناي أحيانًا، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعة لا تدع لي متّسعًا من الوقت أقول فيه: إنّني أنام''[3] بموازاة ينتهي نصّه في القسم الثالث (أسماء البلدان): ''وأسفي، تمعّن في الهروب''[4]... إنّها ملامح **(أمل دنقل)** و**(بروست)** و**(العطّار)** و**(آيريل دورفمان)**، لا تتغيّر أبدًا، وتظلّ جامدةً أقرب ما تكون إلى التهجّم، وكأنّه يقوم بعمل روتيني لا يجد فيه أيّ متعةٍ، لتبدأ أوراق من الطفولة والصبا والانتظار، فالحياة عندهم جميعًا، ارتدادية غائبة، وفيما يتعلق الأمر بالقراءة فإنّها مع النصوص ''تبقى مع أهمّيتها تحققًا محتملاً من بين عدة تحقّقات Concertization''[5]

* آبريل دورفمان Ariel Dorfman: ناشط حقوقي وسياسي وكاتب وروائي أمريكي/تشيلي/أرجنتيني، ولد في 6 ماي 1942، له نشاط نقدي ومسرحي واسع، آخر أعماله في أدب الرحلات (ذكريات الصحراء).

[1] – ويندي يسير، عبقرية اللغة، تر: حمد الشمري، دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط1، 2019، ص244.

[2] – آريل دورفمان، ثقة (رواية)، تر: صالح علماني، دار بلومزبراي، مؤسسة قطر للنشر، قطر، ط1، 2015، ص09.

[3] – مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود (جانب منازل سوزان)، تر: إلياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون قسم الترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ج1، ص87.

[4] – المصدر نفسه، ص377.

[5] – نادر كاظم، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقّي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لسان الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2003، ص180.

وتكمن هنا حالة الغياب والانفلاق، عند أمل في توقيعه (**الأوتوجرافي**) فعليه أن يواجه نفسه باستمرارٍ، فلن يكتب ولن يصالح.

2 ـ الغياب... في انتظار "الظل والضوء" ..

(قصيدة : شبيهتها):

للنّصوص الأولى في حياة الشّاعر (أمل دنقل)، دلالات كثيرةٌ؛ فهو يكشف عن موهبته ومفهومه للذّات والفن، والكتابة وما يهتمّ به، وخاصّةً عندما يكون النص الأول، من النصوص القصيرة التي تتحرّر عادةً من قوالب الإيقاع واللّغة، وقصيدة (**شبيهتها**)، تكشف عن صورةٍ من صور البؤس والحرمان العاطفيّ والمعاناة الدّائمة، ولكنه يقترب من ذاكرته، منتظرًا التحام حوار الكلمات مع الجسد والرّوح، ليجعل قصيدته نموذجًا قلقا، فيأتي حوار المفردات على شكل جملٍ متقطّعة، وكأنّها أصداد انتظار من عذابه، ويبدو ذلك بوضوحٍ من هذا المشهد:

انْتَظِري!

مَا اسْمُك؟

يَا ذَاتَ العُيُونِ الخَضُر وَالشَّعْر الثَّرى

أَشْبَهَتِ فِي تَصَوُّري

(بِوَجْهِكِ المدَوِّر)

حَبِيبَة أَذْكُرُهَا... أَكْثَر مِنْ تَذَكُّري

يَا صُورَة لَهَا عَلَى المِرْآة–لَمْ تَنْكَسِرْ

حَبِيبَتِي–مِثْلَكَ–

لَمْ تَشبْه جَمِيع البَشَر

عُيُونُهَا حَرَائِق حَافِلَة بِالصُّوَر

أَبْصَرْتُهَا اليَوْمَ بِعَيْنَيْكَ

اللَّتَيْن صبَتا فِي عُمْري...

طُفُولَة... مُنْذُ اتِّزَان الخُطو لَمْ تَنْحَسِرْ[1]

الشّاعر (أمل دنقل) يعيش أزمنته الغائبة، فتظلّ خلفية دائمة للأحداث والوقائع، والتي تبدو وفي كثير من الأحيان هامشيةً وغير مهمّة على الإطلاق، في ظلّ الحضور القويّ للمكان (**الإسكندرية، قنا، القلعة، الخان**...) فالمكان والذّاكرة (**الأم**)، لهما الحضور الرّاسخ والغريب ''فالعلاقات المكانية لا تعبّر عن مجرد إحداثيات مكانية هندسيةٍ مجرّدة لا علاقة لها بواقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي والّسياسي والأخلاقي؛ بل تمثّل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي وفي الأحكام الثقافية والأخلاقية وفي التصنيفات الإيديولوجية''[2] وإن كانت الذّاكرة عند الشّاعر مستكينة هادئةً إلاّ أنّها فاعلة في استذكار الأسماء والملامح والشّخوص والصور.

إنّ الشّاعر يصر على رسم صورٍ غائبة لكلّ من عرفهم، وإذا كان صوتهم مجلجلاً واضحًا وقويّا فإن أصوات الشاعر هنا خافتة وخفية لحسّة الطفوليّ والحلميّ، ويظهر ذلك في المطلع الذي يحمل أسئلة الدّهشة والرضوخ: (**انتظري/ ما اسمك؟**)، في لغة شعرية حالمةٍ تتخذ أشكالاً وتعبيراتٍ ومفرداتٍ مضيئة مقابل ذاكرةٍ مظلمة، تحمل ظلالا مشتّتةٍ ومرعبة، وكأنّ النصّ يلتحم برواية (جامع الفراشات)[3] للكاتب الإنجليزي (جون فاولز John fowles)*، الذي يحاول أن يقترب من الحب فيراقبه لكنه يقتله بمجرّد الاستيلاء والاستحواذ على جمال ألوانه وروحه، يقول في الفصل الثالث: "إنّني أحاول أن أقول إنّ كلّ شيءٍ قد حدث على نحو غير متوقّع''[4]، والنص حافلٌ بالتفصيلات والمواقف الإنسانية المثيرة، حيث ينجح في إقناعك بواقعيتها وصدق مشاعرها، ومن ثمّ فهي تأكيدٌ لمعنى الحبّ في مغرياته وعلاقاته المستحيلة، ليس فحسب على المستوى الذاتي؛ بل إنّ (**جون فاولز**)

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص94.

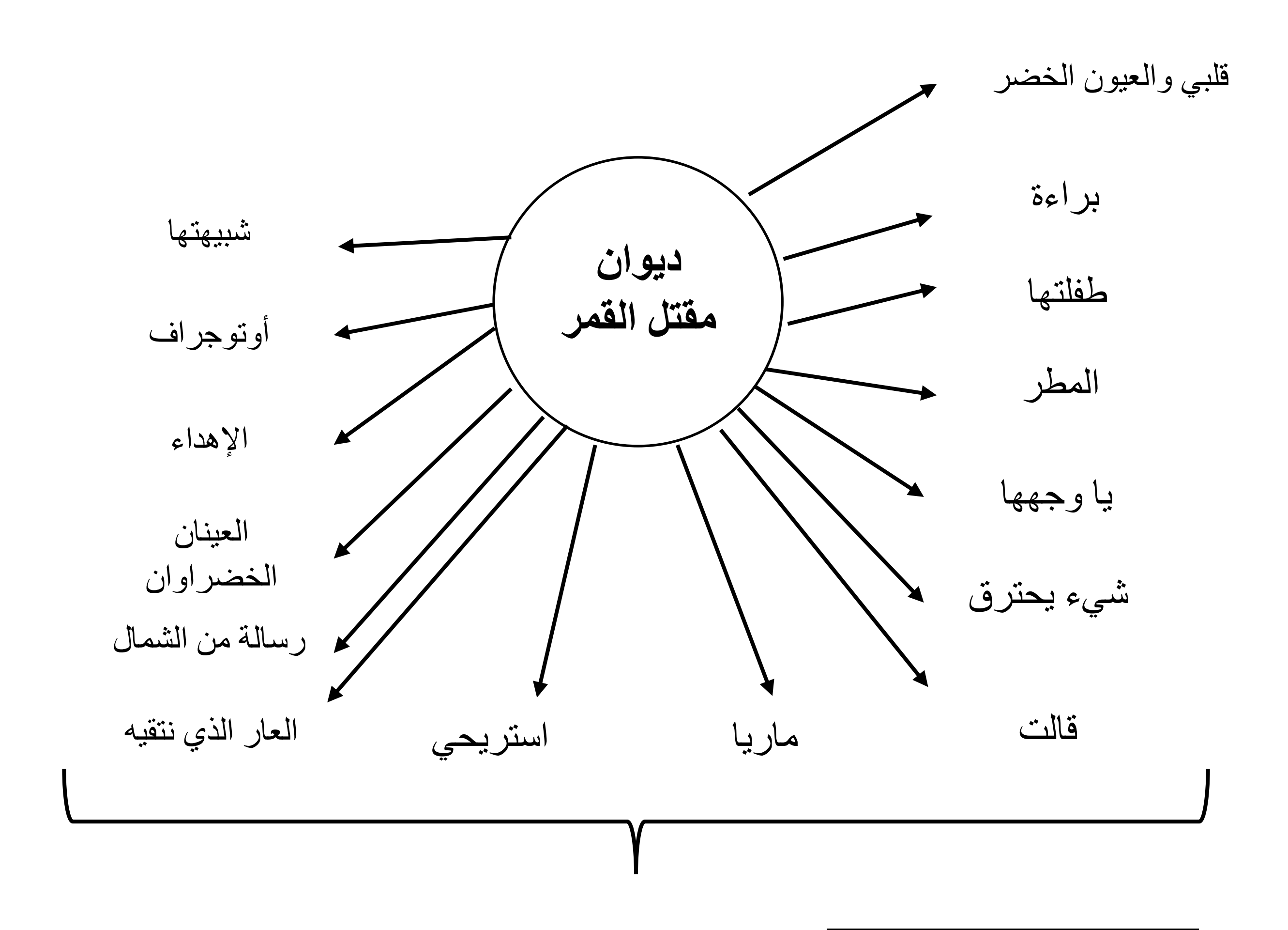
[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص102.

[3] – جون فاولز، جامع الفراشات، تر: عبد الحميد فهمي الجمال، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، ط1، 2015.

* جون فاولزjohn flows: (31 مارس 1926/ 5 نوفمبر 2005)، روائي انجليزي وناقد حداثي، له روايات هامة منها (الساحر/امرأة الضابط الفرنسي/ برج الأبنوس/ النزوة، دانييل مارتن/ جامع الفراشات.

[4] – المصدر نفسه ، ص60.

و (**أمل دنقل**) قد حاولا كشف أنّ هذه العلاقات المستحيلة الذّاتية، هي أيضًا علاقاتٌ مستحيلةٌ بين الحاكم والمحكوم وليس العاشق والمعشوق فقط، أو القارئ والنصّ، وهذا ما كان واضحًا في مسرحية (**الحادثة**) للرّوائي (**لينين الرملي**)**، فنصّ أمل كالحادثة، والمشهد الذي يحتشد بحقبة الطفولة، بمخيّلةٍ فلسفيةٍ سرياليةٍ، والطفولة عند (أمل) ليست صنوا للفردوس المفقود في أضوائه وشموسه؛ بل هي عناصر لظلال اليتم والقهر والقسوة والخوف والحرمان؛ فالحبّ المجرّد في رسائله لحبيبته (**ذات العيون الخضر**)، أو زوجته (**عبلة الرّويني**)، يتوزّع بين التوغّل في التدّاخل والتخارج في اللّغة الشّعرية وعنها وفي الدّلالات المركّبة والتوازنات بين المادّي والمعنوي منها وفي التدافع مع البدايات إلى اللاّنهايات، فما من حب سوى الشّعر.



** لينين الرملي (18 أوت 1945-07 فيفري 2020)، كاتب مسرحي بارز، من أهم مسرحياته: تخاريف-انتهى الدرس يا غبي-عفريت لكل مواطن-وجهة نظر-الهمجي-الحادثة-سك على بناتك-اعقل يا دكتور... وله أعمال سينمائية وتلفزيونية هامة.

انظر: فؤاد درارة، الحادثة أو الاستلاء على الحبّ بالقوّة، مجلة العربي، الكويت، ع 432، نوفمبر 1994، ص 157

تتوزّع قصائد التجربة الذّاتية في ديوان مقتل القمر في نصوص الإهداءات الشّاعرية من (أمل دنقل) إلى (عبلة الرّويني) وكّل النصوص الحوارية المصاحبة:

1-يجب أن تعلمي أنّك لن تكوني أكثر من صديقة[1].

2-كنت أستغرق في الحبّ، لكنّني في صميمي كنت هاربًا[2].

3-عيناك: لحظتا شروق/ أرشف قهوتي الصباحية من بنهما المحروق/ وأقرأ الطالع[3].

4-إهداء نسخة خطّية من ديوان (العهد الآتي) وكتب:

إلى صديقتي المشاكسة والعزيزة على جدا رغم أني لست عزيزًا عليها[4].

5-إهداء ثان بعد صدور ديوان (العهد الآتي): إلى الآنسة عبلة الرّويني كان من الممكن أن تكون صديقتي، لكن عنادها، حطم هذا الاحتمال أرجو أن يكون هذا الكتاب عند حسن ظنّها مع تقديري لشاعريتها[5].

6-رسالة حبّ مخطوطة:

- لو لم أحبك كثيرًا لما تحمّلت حساسيتك لحظةً واحدةً...

- إنّني أحتاج إلى كثيرٍ من الحبّ...[6]

إن خطاب العشق عند (أمل دنقل) شفاّف وجليّ وحافلٌ بالدّلالات، يوحي ويدلّ، ويتأرجح بين الفعل وردود الفعل وهو يوارب الشهوات ويواريها في:

الحب المجرّد-الاحتياج -الانتظار -الاشتياق -الولاء -الاحترام -العشق -الحنان —التمرّد...

ففي بعض أزمات علاقة أمل بعبلة كانت الرّسائل وسيلة للصلح، ذات مرّة وإثر خلافٍ حادّ، اتّجه أمل إلى مكتب البريد وأرسل إليها برقيةً عاجلة: " الآنسة عبلة الرّويني، صفحة المسرح بجريدة

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص23.
[2] – المصدر نفسه، ص23.
[3] – المصدر نفسه، ص24.
[4] – المصدر نفسه، ص24.
[5] – المصدر نفسه، ص25.
[6] المصدر نفسه، ص 27.

الأخبار: أرجو إرسال 25 جرام ثقةٍ، التفاهم مطلوب، مع إلغاء التفكير السّابق، أخطرونا تلغرافيا'' أمل *.

3 ـ تيمة الحبّ واللاّمكان :

قصيدة :(الملهى الصغير Petit Terianor)

في مطلع تجربة (أمل دنقل) في الإسكندرية، كتب عشرات القصائد العمودية والحرّة، وقد نشرت هذه القصائد الأخرى مثل '' (**إجازة فوق شاطئ البحر**) والتي بدأ كتابتها في الإسكندرية عام 1963، وظلّ ينقّحها حتى اكتملت صورتها النهائية، عام 1966 بعد أن غادر الإسكندرية ''[1]، وكتب أيضًا فيها قصيدة (**العشاء الأخير**) عام 1963، ولم تكتمل صياغتها النهائية إلاّ عام 1966 وكتب أيضا: (**موت مغنية مغمورة، بطاقة كانت هنا، ظمأ... ظمأ**) وهذه القصائد الخمس الأخيرة نُشرت فيما بعد ضمن مجموعته الشعرية: (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**).

فعلاقة (أمل) بمدينة الإسكندرية علاقة ''فرح قادم من أسئلة إشكالية''[2]، وقد كانت حاسمة في فهم الدّاخلي والباطني في ذاكرة الشاعر، وقد حفرت مساراتٍ عميقة في الذّات وآفاقًا غير محدودة ومكنونات لا شعوريةٍ رامزةٍ، متأثرًا برواد الحركة الشعرية المعاصرة ''وبتجارب نزار قباني وعبد الرحمان الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة ''[3]، فكان يلقي قصائده دائما في أمسيات (**الإسكندرية**) الشعرية، ومقاهيها، وكانت تلقى إعجاب الجمهور، وهي من أنضج قصائد البدايات التي قدّمته للساحة العربية.

---

* انظر الملحق الخاص بالمسودات والرسائل والأسعار والمخطوطة للشاعر (أمل دنقل).

[1] – عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص30.

[2] – غالية خوجة، أمل دنقل شاعر الناس، مجلة دبي الثقافية (أدب –فن–فكر)، دار الهدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ع 58، مارس 2010، ص 104.

[3] – عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص30.

وكان نصه (**Petit Terianor الملهى الصغير**)*، وهو اسم محلّ معروف في قلب الإسكندرية بشارع سعد زغلول تبدل اسمه مؤخّرًا ليحمل عنوانه الأصلي "**بودرو**":

لَمْ يَعُدْ يَذْكُرُنَا حَتى المَكَانْ

كَيْفَ هُنَا عِنْدَهُ؟

وَالأَمْسِ هَانَ؟

قَدْ دَخَلْنَا...

لَمْ تشِرْ مَائِدَةٌ نَحْوَنَا!

لَمْ يَسْتَضِفْنَا المِقْعَدَانِ !!

الجَلِيسَانِ غَرِيبَانِ

فَمَا بَيْنَنَا إلاَّ، ظِلاَلُ الشَمْعَدَانِ!

أُنْظُرِي،

قَهْوَتُنَا بَارِدَةٌ

وَيَدانَا –حَوْلَهَا–تَرْتَعِشَانِ

وجْهُكِ الغَارِقُ فِي أَصْبَاغِهِ

وجْهِي الغَارِقُ فِي سُحُبِ الدُخانِ

رُسِمَا

(مَا ابْتَسَماَ!)

فِي لَوْحةٍ خَانَتِ الرّسَامَ فِيهَا

لَمْسَتَانْ !!

* Petit Terianor الملهى الصغير: هناك خطأ في كتابة العنوان والأصح بعد بحثنا الدقيق Petit Terianon، وهو ما جاء في كتاب (أعشق الإسكندرية)، وكما هو في الحقيقة، وهو عنوان لقصر كبير في فرنسا، داخل حديقة فرساي في مقاطعة ايفلين الفرنسية، بني للملك لويس الخامس عشر من 1762 إلى 1768، وهو تحفة كلاسيكية بني للسيّدة ponquadour، والتسمية هنا لهذا الملهى أو المطعم جاءت لأنّ الإسكندرية كمدينة (كوزموبوليتانية) تجمع كل الأعراف والثقافات في مكان واحد.

تَسْدُلُ الأَسْتَارُ فِي المِسْرَحِ

فلنضىء الأَنْوَارْ

إن الوَقْتَ حَانَ

أَمِنَ الحِكْمَةِ أَنْ نَبْقَى؟

لِسُدَى

قَدْ خَسِرْنَا فَرِسنَا فِي الرهَانِ!

مَا لَنَا شَوْطٌ عَلَى الأَحْلاَمِ

ثَانِ [1]!!

الشعار (أمل دنقل)، ظلّ يتعرّف في الإسنكدرية بانتظام على شعرائها بالمقاهي وفي ندوات الأديب (**نيقولا يوسف**) الأسبوعية، والشّاعر عبد المنعم الأنصاري وصالون الأستاذ (**بولس حليم**)، وقد اطلع (أمل) لأول مرة على ترجمات بعض قصائد الشّاعر اليوناني (**قسطنطين كفافيس** constantin cavafy)*، وقد تأثّر كثيرًا بقصيدته (المدينة) ويعني بها الإسكندرية:

سَأَذْهَبُ إِلَى أَرْضٍ أُخْرَى

سَأَذْهَبُ إِلَى بَحْرٍ آَخَرٍ

يَجِبُ أَنْ أَجِدَ مَدِينَةً أَفْضَلْ مِن هَذِهِ

مَكْتُوبٌ أَنْ تَمْنَى كُل جُهُدِي بِالخُسْرَانِ

وَأَنْ يَرْقُدَ قَلْبِي مَدْفُونًا –كَمَيتٍ

فَإِلَى مَتَى سَوْفَ تَبْقَى رُوحِي فِي هَذَا الضَوى؟ [2]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 99-100.

* قسطنطين كفافيس constantin cavafy: أو كونستانتينيوس بتروكفافيس (29 أفريل 1863-29 أفريل 1933)، شاعر يوناني مصري، ولد بشارع شريف بالإسكندرية، وكتب قصائد بالإنجليزية في سن مبكرة ثم بالفرنسية واليونانية ونشر مجموعات شعرية وكان له أثر كبير في الأدب الإسكندري، وتحول بيته في محطة الرمل بالإسكندرية لمتحف شهير.

[2] – كونستانتين كفافي، قصائد، تر: بشير السباعي، مقدمة: غالي شكري، دار إلياس العصرية للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص 61. وانظر: وسام الدويك، كافافي (الشاعر والمدينة)، دار مصر المحروسة، مصر، ط1، 2006.

قصائد (**كفافيس**) تلك كان لها تأثيرٌ واضحٌ على تجربة (أمل دنقل)، وقد ساعدته على ابتداع طريقته الخاصّة وأساليبه الشّعرية المتفرّدة؛ فالشاعر في هذا النص، يقيم فلسفةً شعريةً كأنّما يعاد حفر تيمة الحب وخطاب العشق، الذي يمكن دائمًا البدء بقصيدته دون معرفة داخله أو ظلمته أو ظلّه أو القطع بتشكيل ضوءٍ جديدٍ قبل الظلمة، رغم أنه يمسرح ضمنا ويقصّ ويسرد:

– قَدْ دَخَلْنَا.

– لَمْ تَشِرْ مَائِدَةٌ نَحْوَنَا!

– أُنْظُرِي

– تُسْدَلُ الأَسْتَارُ فِي المِسْرَحِ

– هَا هُنا كُلُ صَبَاحٍ نَلْتَقِي

– هَدَأَ العَاصِفُ فِي أَعْمَاقِنَا

– مَا الذِي جَاءَ بِنَا الآنَ؟

معزّزا انطباع عجز المدينة والذّات بموت الحبّ وسقوطه؛ إنّه الانمحاء في تنكر أيدي للمدينة الموحشة وبحثًا عن طبائع مدينة مصرية يقول أمل:

نَحْنُ كُنَّا هَا هُنَا يَوْمًا

وَكَانَ

وَهجُ النُورِ عَلَيْنَا مِهْرَجَانُ

يَوْمَ أَنْ كُنّا صِغَاراً

نَمْتَطِي صَهْوَةَ المَوْجِ

إِلَى شَطِ الأَمَانِ[1]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص100.

هو البحث عن الأمان، عن النور عن (**اليوتوبيا**)* ، عن مدينة مستقبلية لا مكانية '' فالنفور الرومنسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في الحثّ عن البدائل والتشوق إلى من فاضلة"[1]، يقول أمل في قصيدة (الحزن لا يعرف القراءة):

تَأْكُلُنِي دَوَائِرُ الغُبَارِ
أَدُورُ فِي طَاحُونَةِ الصَمْتِ، أَذُوبُ فِي مَكَانِي المخْتَارِ
شَيْئًا فَشَيْئًا... يَخْتَفِي وَجْهِي وَرَاءَ الأَقْنِعَةِ[2]

في انمحاء واسترجاع وفي هذه الصّور الحانية الحالمة تنبثق المشاهد، وكان قلبه الصغير ملفوف بالحبّ والرّغائب، محمول على الأرق والسّهاد وقلق الكائن والشّعر وارتجاج القلب، وربّما سكتاته الكثيرة، غير المميتة والتي ينبعث منها الكائن في خلقٍ جديدٍ، مشاكلاً ومتعالقًا وذاكرته مع جسد الآخر (**المكان/ Petit Terianon الملهى الصغير**)، حيث تبادلية الذاكرة، تماسها واحتكاكها كهربتها ومغنطتها واختلاج الرّوح من خلالها ورعشة الجيد العاشق التي تفضي فيما تفضي إلى شوقٍ وعتابٍ وفراقٍ.

ويتسمرّ (أمل دنقل) في الفعل الدّرامي متخارجًا مع ذاكرته وأمكنته وفي شبهة الندامات والحسرات من الحبّ والفقد الذي ينفصل وينوء بماضيه أو يتوطأ معه، في كيفية رؤية الآخر شعريًّا وتمثله عشقيًّا، وفيما يحضر ويغيب من تفاصيل وحدوثاتٍ مرئيةٍ قريبةٍ ولا مرئيةٍ بعيدةٍ، تأخذ مداراتها في جدلية الخفاء والتجلّي عبر روائح ديوانٍ كاملٍ ونكهاته المحمومة المحلقة في الحياة والموت.

والمجموعة الشعرية (مقتل القمر)، تحتوي فيما تحتوي، عدا عن احتفائها بالحبّ في زمن الغياب إلى اختفاء بالمكان في زمن الحضور وتصير المرائي حليفة الشّاعر، والطرقات والبحر ومحطّة الرّمل وتريانون وشارع الإسكندر الأكبر، كلّها تستجدي حضور النشوة والفرح وتتغنّ بفقدانها معًا وكأنّها

---

* اليوتوبيا utopia: أدب المدينة الفاضلة أو الطوباوية. والطوبى هي مكان قصر جدا وخيالي من جذر لغوي يوناني topos ويعني اللامكان.

[1] – مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1962، ذو القعدة 1415هـ/ نيسان 1995، ص263.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص161.

هي التي تستحضرها وتغيبهما كما ترغب وتريد، أو كما يعجز عن تغيير الماضي "كما أن الشاعر في داخله كان يدفعه إلى تجاوز كل يقين مؤقت إلى عوالم جديدة، ولهذا وقف دائما متع (**الحلم**) ضد (**الواقع**)، ومع (**الآتي**) ضدّ (**الحاضر**). مكونًا وحده حزبًا شعريًّا على الآخرين أن يتبعوه ويسيروا وراءه"[1] كما لو كان حاضرًا في ديوان الشّاعر (أدونيس).

أول الجسد، آخر البحر، يقول:

أ

بَدَأَتْ حَيَاتَهَا نَارًا مُفْرَدةً

وَلَنْ يَكُونَ لِرَمَادِهَا شَبِيهْ

ب

حُبُهَا، صِيغَةٌ مَاضِيَةٌ

لاَ تُجَاوِرُ إِلاَ المسْتَقْبَلَ

ت

ارْتجَف الضَوْءَ حَوْلَ جُدْرَانِ بَيْتِهَا

حِينَ التَطَمَ بِأَطْرَافِ:

حَقًّا،

لَيْسَتِ الرُوحُ هِيَ التي تَتَذَكَر،

بَلْ الجَسَدْ.[2]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص67.

[2] – انظر: أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 11-16.

الباب الثاني

الإبحار في مشهدية الموت والاحتضار

(ديوان: ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة / تعليق على ما حدث)

الفصل الأول:

العاصفة القاصفة والتوحد

(ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

أولاً: الارتكان للواقع في ضراوة ومرارة:

(بكائية ليلية–الأرض... والجرح الذي لا ينفتح–أيلول–السويس–يوميات كهل صغير السن–إجازة فوق شاطئ البحر–موت معنية مغمورة–الموت في لوحات–بطاقة كانت هنا–ظمأ... ظمأ–الحزن لا يعرف القراءة–بكائية الليل والظهيرة–أشياء تحدث في الليل–العشاء الأخير).

ثانيًا: فضاء الأسى والمباغتة الكاسرة الآسرة:

(كلمات سبارتكوس الأخيرة–البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

ثالثًا: غربة الجسد عن الرغبة ومراودات الأحلام والإرادة والرؤيا:

(حديث خاص مع أبي موسى الأشعري–من مذكرات المتنبي " في مصر ").

رابعًا: (خاتمة) الانعتاق والفرار (ديباجة).

الفصل الثاني

الاكتواء بجمر الهزيمة البين الخبيء

(ديوان تعليق على ما حدث).

أولاً: جمر الروح: (فقرات من كتاب الموت–ميتة عصرية–الهجرة إلى الداخل–حكاية المدينة الفضية–الضحك في دقيقة الحداد–لا وقت للبكاء).

ثانيا: عراء الجسد: (في انتظار السيف–الحداد يليق بقطر الندى–صفحات من كتاب الصيف والشتاء–الوقوف على قدم واحدة–رباب–الموت في الفراش).

الباب الثاني

الفصل الأول

العاصفة القاصفة والتوحد

(ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

أولا: الارتكان للواقع في ضراوة ومرارة:

(بكائية ليلية-الأرض... والجرح الذي لا ينفتح-أيلول-السويس-يوميات كهل صغير السن-إجازة فوق شاطئ البحر-موت مغنية مغمورة-الموت في لوحات-بطاقة كانت هنا-ظمأ... ظمأ-الحزن لا يعرف القراءة-بكائية الليل والظهيرة-أشياء تحدث في الليل-العشاء الأخير).

ثانيا: فضاء الأسى والمباغتة الكاسرة الآسرة:

(كلمات سبارتكوس الأخيرة-البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

ثالثا: **-غربة الجسد عن الرغبة و مراودات الأحلام والإرادة والرّؤيا:**

(حديث خاص مع أبي موسى الأشعري-من مذكرات المتنبي"في مصر").

رابعا: خاتمة: الانعتاق والفرار (ديباجة).

أولا: الارتكان للواقع في ضراوةٍ ومرارةٍ:

1 ـ بكائيات وألطاف خفية

(قصيدة: بكائِية ليلية)

"في أزمنة الظّلام تبدأ أعين الشاعر بالرؤية"

(ثيودور ريتكه Theodore Roethke).*

إن قصائد الشّاعر (أمل دنقل)، مسبوكة بشغفٍ لا مثيل له في عصره، حيث لغة الواقع المحفورة وقد أدمته وحيرته، و تعرقت فيه ومارست كينونتها وتحوّلاتها وتقمصاتها وتناسخاتها الشعرية وأرهقت صوره وتفاصيله لكثرة استمهارها وصقلها في البداهة والبساطة التي هي عليها، وفي السّلاسة والرّهافة والشفافية التي اقتبلتها واستدبرتها فيها وكأنّها تحكم لسانها وحنجرتها، صدرها والهواء والدّم، الجسد والروح وتتفصدها من الخلايا لتقول سماتها وهيأتها ''وعلى القارئ أن يبيّن النصّ بواسطة كفاءته"[1]، وأن يأخذ نمط "الاستخدام الدّلالي الإسنادي الزّائف للّغة Pseudorefe- rentiality، وهو استخدام يقع بين استعمالاتها في إشارةٍ مرجعيةٍ بسيطةٍ، ووظيفتها الدّلالية الذّاتية"[2]، وهنا يكون القارئ منذ أن يندمج في النص، فرضيةً عامّة عن المضمون العامّ، لهذا الأخير، إذ هناك حدس بتتمة النص يتلوه التأكيد فيما إذا كان النص يلبّي ما يتوقع منه وإذا ما ظهرت على العكس من ذلك بعض الدّلالات غير المتوقّعة فإنّه يحدث حينئذ ما نسميه بالمفعول الارتجاعي Retroaction"[3] أو إعادة تشكيل القارئ النموذجي (**كقارئ مقاوم**)، وهو الذي يعيد تشكيلاً وتصحيحًا لما تمّ

---

*ثيودور ريتكه Theodore Roethke : ثيودور ريتكه (1908-1963) شاعر أميركي يعد من أفضل شعراء جيله وأوسعهم تأثيرا. ولد في ساغينو بولاية مشيغان لأب ألماني هاجر إلى أميركا مع أخ له ليعملا في زراعة البيوت الزجاجية، فنشأ الشاعر متأثرا بالبيئة الطبيعية التي ستظهر صورها في شعره فيما بعد. نشر ريتكه عددا من المجموعات الشعرية فاز معظمها بجوائز مهمة مثل مجموعته (الإستيقاظ) التي فازت بجائزة البوليتزر عام 1954، كما فاز بجائزة الكتاب الوطني مرتين الأولى عام 1959 عن مجموعته (كلمات للريح) والثانية عام 1965 أي بعد موته عن مجموعته (الحقل البعيد) .

[1] – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد حميداني/الجلالي الكدية، ص26.

[2] – روبرت هوب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 200، ص172.

[3] – فيرناند هالين/ فرانك شويرفيجن/ ميشال أونان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص73.

إدراكه معرفيّا سابقًا مع النص ''فالعملية التأويلية لها رهان، تريد أن تعزّزه وتسنده أو أن تخلقه وتصطنعه اصطناعًا؛ فإنّه لا بدّ من الانتصار على المعوقات مهما اختلفت أنواعها وأصنافها''[1].

وأمل دنقل، شاعرٌ رؤياوي خلق أفقًا ممتدّا موازيا، وقد '' ظلّ أمل طوال حياته يبحث عن صيغةٍ مناسبةٍ تمنحه القدرة على المقارنة والحركة المعقّدة بين داخله ومعطيات العالم"[2]، فالذّات عنده مأزومة متوتّرة، صلبة حادّة صدامية مهووسة، بالبناء والهدم وإعادة البناء، فكان الارتكان، إلى تقنية (الموتيف Motif)**، فمنذ بداية النكسة، سجّل الشّعر حضوره، واستطاع (أمل) تكوين واقعٍ شعريّ جديدٍ في تجربته، فاستدعى رموزًا وشخوصًا قديمةً وحديثةً، تلبسها تارةً وتحاور معها تارةً أخرى، يقول في قصيدة (**بكائية ليلية**):

* إلى "مازن جودت أبو غزالة"

عَرَفْتُهُ فِي سَنَوَات التَّسَاؤُل

رَجل مَعَ "العَاصِفَة"

لِلْوَهْلَة الأُولَى

قَرَأْتُ فِي عَيْنَيْه يَوْمَهُ الّذِي يَمُوتُ فِيهِ

رَأَيْتُهُ فِي صَحْرَاء "النَّقب" مَقْتُولًا...

مُنْكَفئًا... يَغْرزُ فِيهَا شَفَتَيْه

وَهِيَ لَا تردّ قَبْلَة... لُفّيهِ!

نَتُوهُ فِي القَاهِرَة العَجُوز، تسمى الزَّمَنَا

[1] – محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تقديم: أبو بكر العزاوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص77.

[2] – عبد الناصر هلال، الانفصال والاتصال (ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص8.

** الموتيف Motif: قد يكون كلمة (فعلا أو اسما أو حتى أداة) وقد يكون فكرة أو صورة تتكرر في الانتاج الأدبي لدى الأديب وتتغير فيه مركباته وأشكاله.

انظر: نعيم عرايدي، البناء المجسم (دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش)، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ط1، 1991.

نَقَلْتُ مِن ضَجِيج سَيَّارَاتُها وَأُغْنِيَات المتَسَوّلِينَ

تَظلُّنَا مَحَطَّة المِتْرُو مَعَ المسَاء... مُتْعَبِينَ

وَكَانَ يَبْكِي وَطَنًا... وَكُنْتُ أَبْكِي وَطَنًا

نَبْكِي إِلَى أَنْ تنضب الأَشْعَار

نَسْأَلُهَا: أَيْنَ خُطُوطُ النَّار؟

وَهَلْ تَرَى الرَّصَاصَة الأُولَى هُنَاكَ... أَمْ هُنَا؟[1]

إن هذا الموتيف (**عينيه**) تكرر بصيغ مختلفة في ديوان (**مقتل القمر**) أربعًا وأربعين مرّةً (44 مرة)، والموتيف هنا " يخلق إيقاعًا وأصواتًا مكرّرة، وهذه الأصوات المكرّرة، تثير في النفس انفعالاً ما"[2]، يجعل النص الشّهري يحمل " طاقةً تأويليةً كامنةً في نفس الشّاعر توازي مفهوم الوجود بالقوة "[3].

ولا نحكم على العنوان (**بكائية ليلية**) المؤرّخة سنة 1968، بسهولة اللّغة أو ليونة المعنى وسيولة المفردات؛ بل الحكم على جمر الإيقاع وحشده الشّعوري واللاّشعوري فيها، فتجربة (أمل) بعد عام (1967)، كانت الأبرز ممثّلة بديوان (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، سنة (1969) وبعده ديوان (**تعليق على ما حدث**) سنة (1970)، ذلك أنّه جاء كصوتٍ احتجاجيّ خاصّ (موتيف الإيقاع المتكرر)، يخوض في عمقٍ الهزيمة ويعرّي الواقع ويضعه موضع التساؤل، والإهداء

الذي ابتدأ به (أمل) إلى (**مازن جودت أبو غزالة**)* ، الذي عرفه في سنوات التساؤل قبل أن يرحل مع العاصفة، في هذا الإهداء. تتكوّن أحاسيس الرّفض للواقع وكأنّه صرخة (**حلاجية**)،

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص108.

[2] – نعيم عموري، موتيف الإمام حسين (ع) في شعر فاروق جويدة، مجلة مركز دراسات الكوفة (مجلة فضيلة محكمة تهتم بالبحوث العلمية والإنسانية)، الكوفة، العراق، ع37، ج1، 2015، ص142.

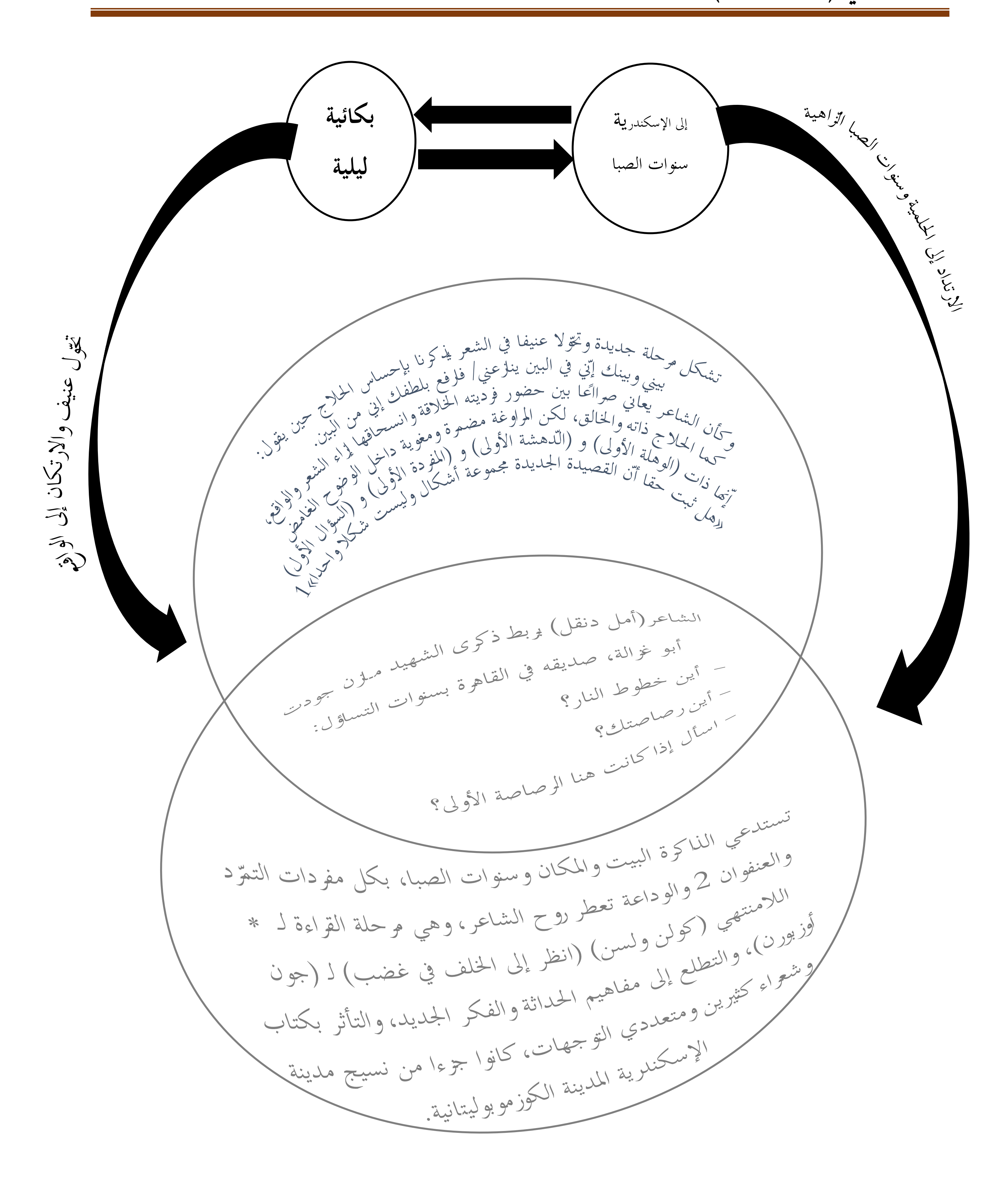
[3] – حاتم الصكر، حق التأويل وحدوده، مجلة دبي الثقافية (أدب–فن–فكر)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ع 25، السنة 3، يونيو 2007، ص98.

* مازن جودت أبو غزالة: من مواليد غزة (1935/10/13): أنهى دراسته في غزة وسافر إلى مصر للدراسة ودرس الهندسة في جامعة المنيا، التحق بتنظيم حركة فتح بعد هزيمة حزيران 1967 وهو القائل: (انتهى زمن القلم وجاء زمن الرصاص)، فترك

التقطت برهافة جادة، الفصل بين الذّاكرة وعمق العلاقة الإشكالية الملتبّسة بين الشّاعر والمتلقّي، بين الأنا والآخر، بين الحضور والغياب، بين الواقع وما هو آن، **(فالبكائية)** وموت صديقه **(جودت)** والنكسة ويتمه وصدامه و" سعيه الدائم للخروج من المساحات الضيقة إلى المساحات المطلقة الرحبة..."[1]، تشكل جميعها صراعًا عنيفًا وتوتّرًا حيويًّا، يتمثّل في هذا المخطط البياني:

الجامعة والتحق بقوات العاصفة، في نهاية أيلول 1967 اجتاز مع الفدائيين نهر الأردن، وبتاريخ (1967/10/09) اشتملت المجموعة مع قوات الجيش الإسرائيلي، حيث دارت معركة بطولية في منطقة تياسير طوباس، حتى نال الشهادة على تراب فلسطين، وبقي جثمانه في مقابر الأرقام الإسرائيلية.

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص112.



---

1 عبد العزيز المقالح، أزمة القصيرة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 22

2 انظر: كولن ولسن، اللامنتمي، علي مولا، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط5، 2004

2-الانتظار... وخيبة اللّغة (قصيدة: الأَرض... والجُرح الذي لاَ يَنفَتِح):

كأن لا شأن للشّعر وقصيدة التفعيلة بعد الآن، سوى أن تتماهى اللّغة بنفسها، وأن تقترف الجسد، وشؤون الحياة اليومية، حين الشاعر يتمرأى نفسه في الآخر، خاصّة إذا كان الآخر في مقام الحبّ في مقام الصّحو والمحو والحضور والغياب، وهكذا اكتنز اللّغة الشاعرة وتغتني بما تقدّم لها ذات الشّاعر وروحه والمقامات الحياتية والمقابسات المتعاشقة من مادّة تستغرقها **(الأرض)**، وتندلق فيها أو تتدفّق، آخذةً كلّ شيءٍ في طريقها، ''فالنص في تشاكل بنياته وتشابك حلقاته، يجسّد نمطًا فريدًا ومتفرّدًا في الأداء اللّغوي، فهو بنية منطوية على خيوطها، لا تقدّم فهرسًا منظّمًا أو منتظما ولا تعرض تفسيرًا محدّدًا أو مقنّنًا، فهي ذات نسيجٍ مخاتلٍ وتشكيلٍ مراوغٍ''[1]، والنص في كلّ وحداته اللّغوية ذات الوظيفة التواصلية ''تحكمه جملةٌ من المبادئ منها الانسجام والتماسك والإخبارية... وهو موطن التفاعل، والوجه المتحرك منه ويتمثّل في التعبير والتمثيل''[2]، والتجربة الشّعرية في حقيقتها ''تجربة لغة''[3]، وهي أيضًا ''لغة الوجود الشّعري الذي يتحقّق فيها انفعالاً وصوتًا وموسيقى وفكرًا"[4].

لكن النص في قصيدة **(الأرض... والجرح الذي لا ينفتح)** يقوم على التحرّر المطلق من كثافة الظّلال بتكرارٍ مستمرٍ لمفردة **(الأرض)** يقول أمل:

الأَرْضُ مَزَالَتْ، بِأُذنَيْهَا دم مِن قرْطِهَا المَنْزُوع

قَهْقَهَة اللُّصُوص تَسُوقُ المِمِيتَ عَلَى الرِّمَال،

تَضِيعُ مُلْقَاه عَلَى الصَّحْرَاء... ظَامِئَة،

وَتَلْقَى الدّلوَ مَرَّات... وَتُخْرِجُهُ بِلَا مَاء!

---

[1] – رجاء عيد، القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص170.

[2] – الأزهر زناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص15.

[3] – آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص25.

[4] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص5.

وَتَزْحَفُ فِي لَهِيب القَيْظِ...

تَسْأَلُ عَنْ عُذُوبَة نَهْرِهَا...

وَالنَّهْرُ سَهْمُهُ المِغُول

وَعُيُونُهَا تَخْبُو مِن الأَحيَاء، تَسْتَسْقِي جُذُور الشَّوْكِ،

تَنْتَظِرُ المَصِيرَ المرّ... يَطْحَنُهَا الذُّبُول

***

مَنْ أَنْتَ يَا حَارِس؟

إِنّي أَنَا الحجاج...

عَصِّبْنِي بالتَّاج...

تَشَرينها القَارس[1]!

الشاعر يشدّنا إلى حالة انتظار من أول وهلة، فالأرض في بداية آسرة تنزف، وهي نهايةٌ مفتوحةٌ وغير مرغمةٍ على الخضوع لتوقعات (**القارئ المقاوم**)، وانتظاراته فيما يبدو عندما يخضع لمنطق السّرد الدّاخلي في النص ويحصل للشّاعر '' في القدرات العرفنية، أن يكون لنا تمثيل لرؤية الذّات للكون ورؤية الآخر (**يـن**) له من نفس الزاوية''[2].

-الأرض ما زالت بأذنيها دم من قرطها المنزوع.

-الأرض ملقاه على الصحراء... ظامئة.

-الأرض تطوى في "بساط النفط".

ليتكئ الشاعر على نافذةٍ واحدةٍ مع القارئ، في غرفةٍ واحدةٍ على ضفاف مدينة وغدر بحر وحزن أيامٍ من بقايا عام ينبئ بالهزيمة في '' صورة مأساوية... حيث يقدمها أنثى يسيل دم أذنيها

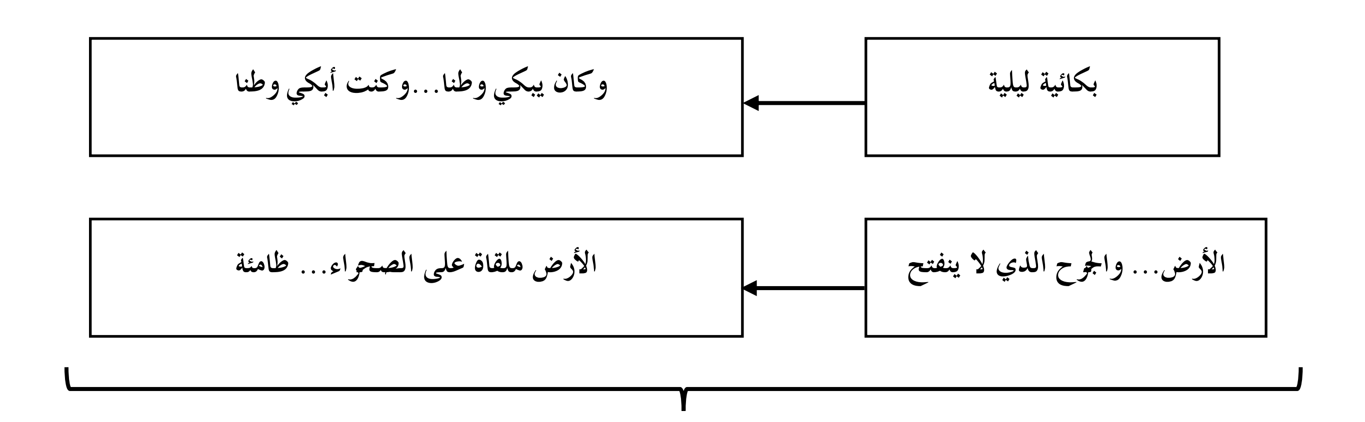
---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص117-118.

[2] – الأزهر زناد، نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومحمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الجزائر، ط1، 1993، ص201.

نتيجة نزع قرطها عنوة... وإن استعمال (أمل) للفعل (**مازال**) يعني استمرارية فعل الاغتصاب اقتباس[1]، وتكرار أفعالٍ كثيرةٍ (للأرض) ..

(تلقى-تضيع، تخرجه-تزحف، تسأل-تخبو-تستسقي-تنتظر)، يجعلها " تتخذ دائمًا صورة المرأة المغتصبة أو الأسيرة "[2].



- **تنتظر المصير المر... يطحنها الذبول**

إنّها بداية أولى الخطوات التي تدخل بك إلى أجواء الواقع بعيدةً في زمن حدوثها وتداعياتها والمتأثرة بظروف مرحلتها، فيتجاوز (أمل دنقل) " دوائر التعبير عن انفعالاته بالقصائد الحماسية أو التحريض ودوائر التعبير عن عواطفه بالقصائد الغنائية حين يرقى إلى مقام الإبداع الشعري، الذي يجسد الرؤيا قد تحقق لها العمق والتكامل والشمول"[3]، كانت قصيدة " الأرض والجرح الذي لا

[1] - كامل عبد الموجود محمد الصاوي، الأرض في الشعر الحر (القضية والرؤى الفنية)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآداب، إشراف: على عبد المعطي البطل/صفوت عبد الله عبد الرحيم، جامعة المنيا، كلية الآداب، مصر، 1407هـ/1987، ص121.

[2] - منير فوزي، صوة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها-قضاياها-ملامحها الفنية)، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص122.

[3] - محمود عبد الوهاب، حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل، مجلة أدب ونقد (مجلة كل المثقفين العرب)، يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، (ملف العدد: أمل دنقل)، مصر، ع 13، السنة الثانية، يونيه/ يوليو 1985، ص80.

ينفتح، رؤية فاجعة للواقع ونبوءة بكارثة وشيكة الوقوع ''[1]، وكأنّي بالشّاعر (أمل) يستحضر نص **(آرثر رامبو)** في عمله الشعري **(فصل في الجحيم)** ، "أمّا الآن فعلي اللّعنة، إنّي أفزع من الوطن ولا أفضل لي من نومة الثمل على شاطئ البحر"[2].

ويشدك السّرد في الحكاية من **(بكائية ليلية)**، إلى **(الأرض... والجرح الذي لا ينفتح)**، وكأنّ السارد الشاعر، وهو يحكي، تتفتح أمامه عدّة مسارب أو دروب، يغلق منها ما يشاء، وبإرادته الواحد بعد الآخر، مع تقدمه في السّرد، بحيث لا يبقى أمامه في النهاية سوى درب وحيد لا مفر له، من أن يكون هو المنتهى الطبيعي والنهاية المفاجئة والمتوقعة كذلك لكلّ الدروب السابقة المختارة، ففي البدء كان وهج السؤال لتظهر العلاقة بين عنصر الماء والدم، '' حيث لا طريق إلى الماء والحياة إلا عبر الدم ''[3].

لقد أدرك الشّاعر، أن ضياع الأرض والتراب، مرتبط بحالة الخضوع والذل للحكام العرب وهروبهم وعدائهم للمثقفين والكتاب وهي علاقة '' يحكمها الشك وعدم الثقة على الأقل ... وأحيانا يحكمها التناقض والعراء''[4]:

الأَرْضُ تُطْوَى فِي بِسَاط "النِّفْطِ"
تَحْمِلُهَا السَّفَائِن نَحْوَ "قَيْصَر" كَيْ تَكُونَ إِذَا تَفَتَّحَت اللَّفَائِفُ
رَقْصَةً... وَهَدِيَّةً للنَّارِ فِي أَرْضِ الخُطَاه
دِينَارُهَا القَصْدِيرُ مَصْهُورٌ عَلَى وجناتها
زنَارُهَا المحْلُولُ يَسْأَلُ عَنْ زُناة التُّرْك،

---

[1] – نسيم مجلي، أمل دنقل (أمير شعراء الرفض، الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل) ، مجلة أدب و نقد (مجلة كل المثقفين العرب) ، شهرية تصدر منتصف كل شهر ، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، ملف العدد: (أمل دنقل)، مصر، ع13، السنة الثانية، يونيه/يوليو 1985، ص72.

[2] – آرثر رامبو، فصل في الجحيم، تر: رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص22.

[3] – العباس عبدوش، أمل دنقل بين التراث والتجديد، إشراف: نفوسة زكريا سعيد، بحث مقدم للحصول على درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية واللغات الشرقية،مصر ، 1408هـ/1988، ص193.

[4] – أحمد بهاء الدين، شرعية السلطة في العالم العربي، دار الشروق، مصر، 1984، ص33.

وَالسِّيَاف يُجَلِّدُها! وَمَاذَا؟ بَعْدَ أنْ فَقَدَتْ بكَارَتَهَا...

وَصَارَت حَامِلًا فِي عَامِهَا الألْفِي مِنْ أَلَفَيْن مِنْ عُشَّاقِهَا!

لَا النّيْلُ يَغْسِلُ عَارَهَا القَاسِي... وَلَا مَاء الفُرَات!

حَتَّى لِزَوْجَةِ نَهْرِهَا الدّمَوِي،

وَالأمري يقصى فِي طَرِيقٍ النَّبْع:

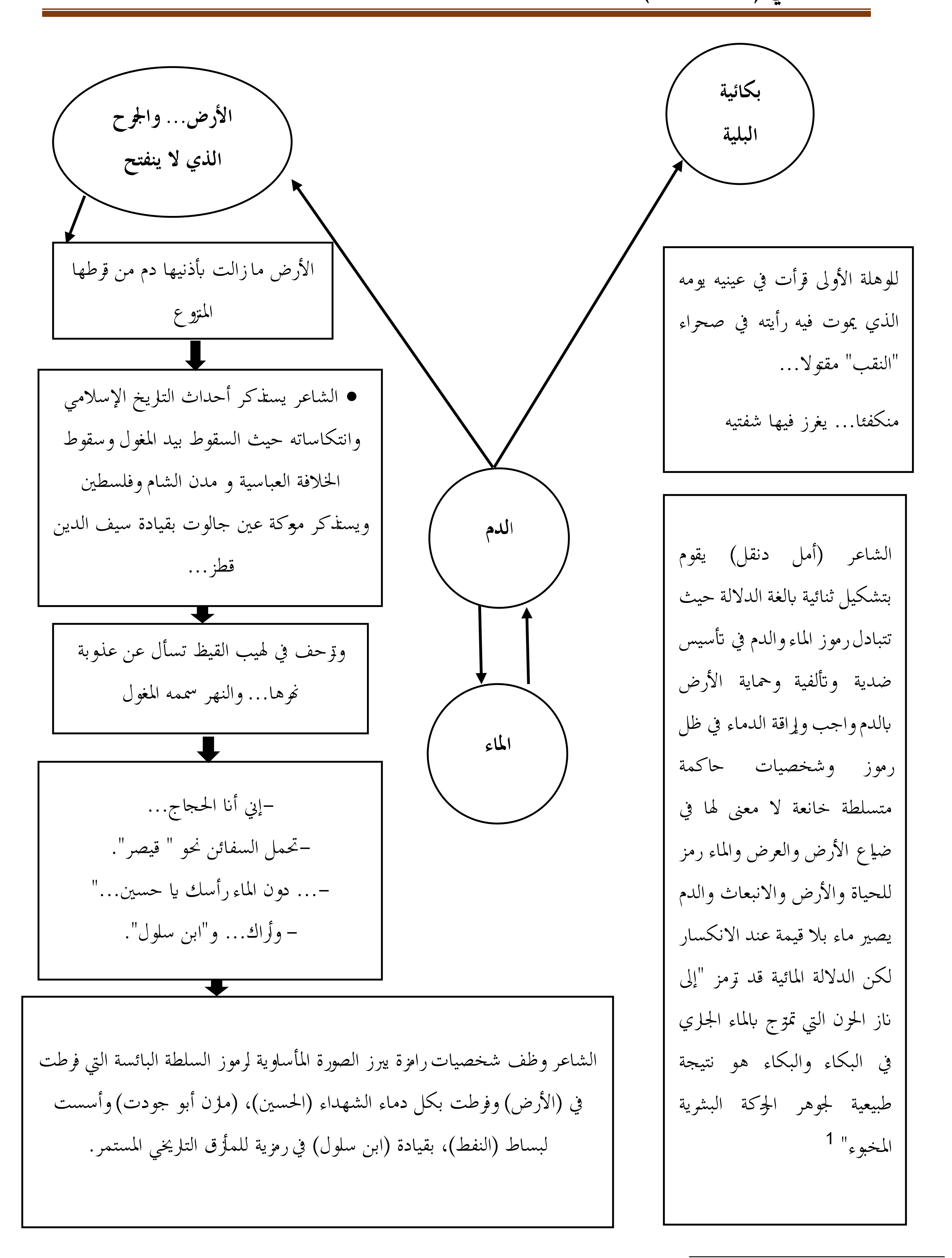
«... دُونَ الماء رَأْسكَ يَا حُسَيْن...»

وَبَعْدَهَا يَتَمَلَّكُونَ، يُضَاجِعُونَ أَرَامِلَ الشُّهَدَاء

وَلَا يَتَوَزَّعُونَ، يُؤْذنُونَ الفَجْرَ... لَمْ يَتَطَهَّرُوا مِنْ رِجْسِهِمْ فَالحَقّ مَاتَ[1]!

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص118-119.



1 عبد القادر دامخي، الدلالة المائية في قصيدة (مضناك جفاه مرقده) لأحمد شوقي (دراسة تحليلية في الجذور اللغوية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، مخطوط، ص3.

وقد وظّف الشّاعر (أمل دنقل) رؤية دمويةً للتاريخ باستحضار شخصياتٍ تاريخيةٍ تحقّق اختياراتٍ مأساويةٍ (كالحجاج بن يوسف الثقفي ويوليوس قيصر، والحسين بن علي، وابن سلول)*، وهاته الرؤية تقوم بنحوٍ لا ينازع ذلك الجنس السينمائي **(فيلم الأبيض والأسود)**، والذي يعتمد في لحمة حكايته على الإشباع: فنجد ''فيلم (الأبيض والأسود)، مجالاً رهيبًا مثيرًا وعرضًا للتمايزات''[1]، والنص هنا يحشد رموزًا دراميةً ذات شخصياتٍ بشريةٍ قاسيةٍ في تربتها الدّاخلية، ويوعز الشاعر من بداية القصيدة لعالم ضيقٍ معتم في مفرداته التعبيرية، خشونة الذّاكرة وقسوة الأحداث ووحشة الأزمنة كلّها انحرافاتٌ نصّية ودلالية وانتصارات لتجربةٍ شعرية جديدةٍ، والشخصيات هنا كلّها تتسع إلى شخصية الشّاعر الذي يرافق صوته، الصورة الكاملة من خارجها (Voix-off) (wild track)[2]، في نصّ بكائيّ مفتوح ومناخٍ خاصّ في أجوائه وسرده وإيقاعه ورموزه، والرّموز مثل المتكرّرات يمكن أن تكون أشياء ملموسةً إلاّ أنّ هناك معنى إضافيًّا كامنًا''[3]، كما أن ''الانطباعين

* أبو محمد الحجاج بن يوسف بن الحكم بن أبي عقيل: (41-95هـ/661-713م)، ينتهي نسبه بثقيف كما يشير ابن الكلبي في (جمهرة النسب)، وكانت وفاته بمدينة واسط ارتبط اسمه بالحفاظ على ملك بني أمية، ولم يكن يتورع عن تصفية خصوم بني أمية وكان يخبر عن نفسه بأن أكبر ملذاته سفك الدماء، ولحبه الشديد للدم، صنفت لمولوده الأساطير، ضرب الكعبة بالمنجنيق حتى هدما في (73هـ).

- غايوس يوليوس قيصر: (100 ق م ـ 44 ق م)، إمبراطور وزعيم سياسي روماني عاش في الفترة التي سبقت ميلاد المسيح، وله العديد من الفتوحات العسكرية، فضلا عن إصلاحاته السياسية والاقتصادية، كان معروفا بقسوته وحنكته وقوته حتى اغتيل على يد أقرب معاونيه (بروتوس)

- الحسين بن علي بن أبي طالب، قتل يوم الجمعة أو السبت وهو يوم عاشوراء من سنة من سنة إحدى وستين هجرية بكربلاء من أرض العراء، وسبب مقتله يعود إلى خروجه على بني أمية ورفضه الاعتراف بخلافتهم، وعلى الرّغم من قلة أتباعه فإنه صمم على محاربة جيوش يزيد بن معاوية حتى قتل مع تسع عشرة من أهل بيته، وتمثل موقفه نموذجا عظيما للإيمان بالمبدأ والكلمة والشجاعة.

- عبد الله بن أبي طالب بن سلول (توفي 631م)، يلقبه المسلمون بكبير المنافقين، كان سيّد قبيلة الخزرج، وكان على وشك أن يكون سيد المدينة قبل أن يصلها الرسول، خاض صراعا كبيرا في السرّ والعلن مع المسلمين.

[1] – آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: ودار عبد الله، مراجعة وتقديم: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، ص10.

[2] – كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو (التاريخ والنظرية والممارسة)، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ع1689، ط1، 2011، ص622.

[3] – لوي دي جانيتي، فهم السنيما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، منشورات عيون المقالات، مراكش، ط1، 1993، ص46.

عبّروا عن تصوير الاستعدادات flach back، بالأسود والأبيض"[1]، و(أمل دنقل)، عبر متغيّرات الهزائم منذ الطفولة أعاد "تشكيل وعي وجدانه وتمثّل ذلك في إدراكه العميق باستحالة تحرّر الدّاخل بمعزل عن تحرّر الخارج من المستعمر"[2]، فالأرض التي اغتصبها أبناء العمومة في صباه و" ضياع إرث أبيه"[3]، جعل الشّاعر يعيد تشكيل صورة العدل، ويخاصمه في مشهدٍ نصّي تلاعب فيه بالنور والظلمة والبياضات والظلال والأسود والأبيض وتلوينات الرمادي الموجودة بينهما، وسطح الصورة وعمقها في رمزية الدم، فلا يمكن أن تثمر الحياة وتخصب الأرض مع سيلان الدّماء في ظلّ الصّمت والعطش والموت والخنوع، كلّها تتدافع في إمكانات تعبيرية يتيحها الخيار الجمالي.

يستطيع الشّاعر أن يعقد لحمة وثيقة بين هاته الرّموز (مازن جودت أبو غزالة، الحجاج، قيصر، الحسين، ابن سلول...) التي يقدّمها لنا وبين عالمها وألوانها ودلالاتها المشحونة؛ فالأرض ابتداءً ما زال بأذنيها دم، والخبر جملة فعلية تأتي تاء التأنيث **(مازالت)** تأكيدًا على حضور الأرض واستمرارية الفعل، فمن أنت يا حارس؟!...

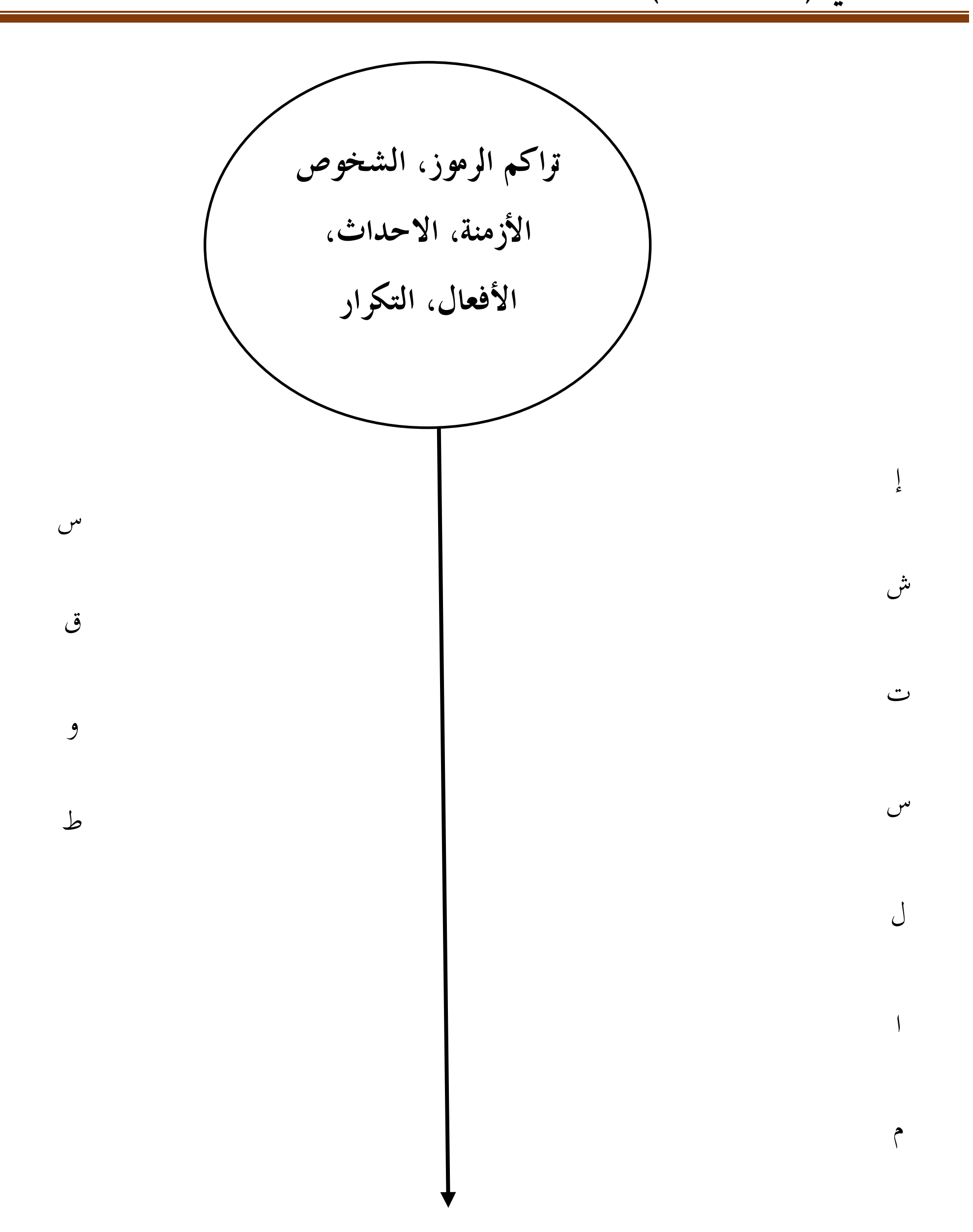
تساقط الرّموز وتتناسل بين تاج السلاطين وموائد الآغاوات والملوك وشيوخ النفط.

---

[1] – فراس عبد الجليل الشاروط، المشاهد واللقطات المصورة بالأسود والأبيض في سياق الفيلم الملون، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مجلة علمية محكمة، كلية التربية، العراق، ع2، 2009، مج8، ص289.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها–قضاياها–ملامحها الفنية)، ص121.

[3] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص56.



تراكم الصور والرموز وتكدسها في القصيدة يشير إلى غموض كثيف ويكمن الشعر حيث يخيم الغموض

3-الإبـحار في الفزع وتهشم "التناص"، (قصيدة: أيْلُول):

في ديوان (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، تتشكّل قصيدة (**أيلول**) فيتحقّق عند (أمل)، "مقترح الكتابة"[1]، باعتبارها تعبيرًا عن العالم وتوسيعًا لمفهوم الإيقاع (**القارئ المقاوم**)، فيبتدئ لنا وجود انكساراتٍ أو شقوقٍ في النص لتؤكّد على منجز الكتابة، في علاقة شبقية تربط (أمل) مع النص ''فكل علاقة عشق تولد التماهي مع النص''[2]، في حرّية تؤسّس لتفكيك رؤية العالم وطرح عوالم أخرى، ''فالكينونة انشغال''[3]، ولا يمكن للنص أن يبقى ''مثبتًا عند حدود العالم الأبدي والصلب-كما في الأعمال الكلاسيكية؛ بل عليه أن يحتفي بالعلاقات الآبقة والهشّة والمتهاوية في كل لحظة''[4].

قصيدة (**أيلول**)*، تتدفّق على الذّاكرة، بحيوية الماضي، وعلى نحو عفويّ تلقائيّ لا يخيب، لذلك فالنص من أجمل النصوص وأعمقها وأكثرها اتساقًا مع شخصية الشّاعر، هي التي يطالعنا فيها بروحٍ مسرحيةٍ سرديةٍ:

(صوت)	**(جوقة خلفية)**
أَيْلُول البَاكِي فِي هَذَا العَام	هَا نَحْنُ يَا أَيْلُولُ
يَخْلَعُ عَنْهُ فِي السِّجْنِ قَلَنْسُوة الإِعْدَام	لَمْ نُدْرِك الطَّعْنَه
تَسْقُطُ مِنْ سُتْرَتِهِ الزَّرْقاء...الأَرْقَام!	فَحَلَّت اللَّعْنَة
يَمْشِي فِي الأَسْوَاقِ: يُبَشِّرُ بِنُبُؤَتِهِ الدَّمَوِيَّة	فِي جِيلِنَا المخْبُول!
لَيْلَة أَنْ وَقَفَ عَلَى دَرَجَات القَصْر الحَجَرِيَّة	... ...

1 – صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص237.

2 – مؤلف جماعي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، حد الكتاب العالمي، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص74.

3 – مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، ترجمة تقديم وتعليق: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2012، ص135.

4 – مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات (نظريات، تجارب، رهانات)، إشراف وتنسيق وتقديم: أم الزين بنشيخة المسكيني، كلمة للنشر والتوزيع، دار الأمان، منشورات ضفاف، تونس، المغرب، الجزائر، لبنان، ط1، 2015، ص363.

* قصيدة أيلول: قصيدة منشورة في الديوان في سبتمبر 1967.

لِيَقُول لَنَا: إنَّ سُلَيْمَان الجَالِسُ منكَفِئًا

فَوْقَ عَصَاه   قَدْ حَلَّت اللَّعْنَة

قَدْ مَاتَ! وَلَكِنَّا نَحْسَبُهُ يَغْفُو حِينَ نَرَاهُ !!   فِي جِيلِنَا المخْبُولِ

أواه   فَنَحْنُ يَا أَيْلُول

قَالَ... فَكَمَمْنَا، فقأْنَا عَيْنَيْهِ الذَّاهِلَتَيْن   لَمْ نُدْرِك الطَّعْنَة!

وَسَرَقْنَا مِنْ قَدَمَيْهِ الخُفيْن الذَّهَبِيَّيْن...   ...

وَحَشَرْنَاهُ فِي أَرْوِقَةِ الأَشْبَاح المزْدَحِمَة

(صوت)   **(جوقة خلفية):**

وَنَسَيْنَا يَا أَيْلُول الكَلِمَة   فَحلَّت اللّعْنَة...[1]!

الشّاعر يقيم بنيةً فنيةً دلاليةً ''في شكل حواري ممتزج بالنزعة القصصية المسرحية''[2]، وكانت المأساة اليونانية تعتمد على الأناشيد الرّاقصة، والتي كانت تقام في احتفالات الإله (ديونيسوس) وتسمى (الأناشيد الديثرامبية)، وتستمد موضوعاتها من الأساطير، يقوم بإنشادها مجموعة من الأساطين والعابدين والعازفين للإله (ديونيسوس)* والذي عرفوا في ما بعد بـ (الكورس)**، وقد ازدهرت وظيفة الكورس في المسرح الاغريقي لتطور الدراما الاغريقية، ''والدراما الاغريقية ذات طابع

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص127.

[2] – رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص39.

* ديونيسيوس Dionysos: أو باكوس أو باخوس في الميثولوجيا الاغريقية إله الخمر وملهم طقوس الابتهاج، والنشوة والخصب والنماء والجنون، والأشجار المثمرة وهو إله القمح وهو ابن الإله زيوس Zeus وسيميليSémélé وهي امرأة عادية وقد أثارت ولادة ديونيسوس حقد (هيرا Hera) زوجة زيوس، مما اضطر زيوس لتحويله إلى بنت وسلمه إلى (أثاماسAthamas وإينو Ino) وعند وصوله سن الرشد لاحقته لعنة هيرا وأصيب بالجنون وتاه في العالم ليعلم الناس طقوس غرس الكروم وصنع الخمور وأصبحت تعاليمه رمزا للقوة والحيوية والإنشاد والفرح والجنون، وقد خلدته الأعمال الفنية المعاصرة كرمز للحداثة والإبداع.

** الكورس: جماعة ممثلين ومنشدين مصحوبة بجوقة الأغاني الراقصة خلال الأعياد الديونيسية على مساحة من الأرض أطلق عليها الإغريق اسم (الأوركسترا) وهي داخلة ضمن المنطقة المقدسة الخاصة بالاله ديونسيوس ومشتملة على بناء مستطيل يرتفع وسطها يرمز إلى المذبح الإله المذكور.

ديني طقسي''[1]، وقد لعبت الجوقة، وهي مجموعة أقلّ من المنشدين تكون في الخلفية في انسجامٍ كاملٍ، حيث أنّهم يرددون في تكرار مستمر لازمة إنشادية، موسيقية لقطعة إنشادية درامية كورالية، والجوقة أو اللاّزمة هي عنصر الأغنية الذي يتكّرر في كثافة موسيقيةٍ وعاطفيةٍ مشحونةٍ متنوّعة وأحيانا بشكلٍ سرديّ فتنقل دلالة رئيسية متميّزة، تجعل الموضوع العام يعلو في نفس اللّحظة مع ما يردده الكورس، ولهذا فإنّ وظيفة الكورس مع الجوقة تتمثّل في التمثيل أيضا والحوار، وترديد إيقاع لازم مكثف، فيبرز الممثلون والمنشــدون الأساسيون والثانــويون؛ وهذا ما نجده في التراجيديا، يقــول فريد ريك نيتشه*: «إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولا شيء غيرها»[2]، وقد يلبس الجوقة أقنعة وأزياء مثيرة بحسب الأحداث والمواقف و''طبيعة الشخصيات أو الحركات المقدّمة من قبل الممثلين''[3].

ونجد أن الشّاعر (أمل دنقل) قد تقاطع في نصه مع قصيدة **(جنازة امرأة)**[4]، للشّاعر (أدونيس)**، حيث أنّ الكورس ممثّلا في شخصيات معلومة **(الرجل الأسود، المرأة السمراء، الجمهور، صوت آخر، العجوز، المرأة السوداء، المرأة الصفراء)** عكس قصيدة **(أيلول)**، فإنّ الكورس يتمثّل في **(صوت)** فقط، فأمل دنقل تتداخل أصواته– وتتناثر أمشاج من الحوار في صوتٍ

[1] – جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1985، ص337.

* فريد ريك فيلهيلم نيتشه: Friedrich wilhelm Neitzseche (1844/10/15–1900/08/25)، فيلسوف ألماني وعالم نفس ولغويات وناقد جاد للمبادئ الأخلاقية والنفعية والفلسفية المعاصرة، أهم أعماله: مولد المأساة–الفجر–إرادة القوة–غروب الآلهة–هكذا تكلم زرادشت، ما ورد الخير والشر–أصل الأخلاق وفصلها– مولد التراجيديا، هو ذا الإنسان–قضية فأكثر–عدو المسيح–المسافر وظله..

[2] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008، ص178.

[3] – عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، تصدير: حسن النعيمي، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، 2011، ص46.

[4] – أدونيس، المسرح والمرايا (صياغة نهائية، 1965–1967)، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988، ص5–15

** أدونيس: علي أحمد سعيد إسبر: (01 جانفي 1930)، شاعر سوري لبناني، حداثي، مؤسس مجلة (شعر) و(مواقف)، وصاحب رؤية فلسفية حداثية للشعر والفكر العربيين، له من المؤلفات والدواوين الكثير منها: الثابت والمتحول مقدمة للشعر العربي، زمن الشعر، النظام والكلام، الشعرية العربية، أغاني مهيار الدمشقي–مفرد بصيغة الجمع–هذا هو اسمي...

واحدٍ وتقتحم القصيدة- تداخلاً أجناسيا، يُعيد التشكيل الدّرامي للغة النص الجديد ''فالإحساس بالجمال ظاهرة متقلبة جدا''[1]، وكأنه فنان انطباعي ''يحتل اللاملموس حيزا كبيرا من المكان والانعكاسات الضوئية على الماء والحركات والسّحب في السّماء''[2] وكأنه أيضا يتصل بنظريات ''المثل الأعلى مستنبطا من الخاص والعابر''[3] والخاص هنا تواشيح النص مع أصوات متعدّدة في نزعةٍ دراميةٍ، أتاحت لنا استنباطًا نفسيًّا وحوارًا داخليًّا من فرط الغنائية والخطابية والحكاية المسرحية من خلال توظيفٍ درامي (كورس/جوقة)، بعد نكسة تاريخية (حزيران 1967).

وفي جدلية سردية تشير إلى بحث عن أمل ضائع وبإيقاع دراميّ مضبوطٍ في مقاطع ثلاث، وأداء للممثلين ظلّ محكمًا سواء بالنسبة للمثل **(صوت)** أو الأصوات المردّدة، الخلفية **(جوقة)**، والتي تردّد توأمة مدهشة بين الهواء والريح، بين الضباب والماء والتراب والسّماء والمكان كلّها شاهدة على تعدّد الأصوات الحزينة:

هَا نَحْنُ يَا أَيْلُول

لَمْ نُدْرِك الطَّعْنَة

فَحَلَّت اللَّعْنَة

فِي جِيلِنا المخْبُول[4]!

وكأن الأوركسترا Orchestra، وهو المكان المخصّص للرّقص في المسرح الإغريقي، في شكل دائري حجري، يتقاطع مع النص الحداثي الجديد، ''وهو إلقاء أكثر من قصيدةٍ واحدةٍ أو أكثر من مقطع شعريّ في آن واحد بمصاحبة مؤثّرات صوتية أو بدونها''[5]، ونلحظ أنّ القصيدة تعتمد على تقسيم بياض الصفحة إلى قسمين ''ليسجّل القارئ أصواتًا شعريةً متزامنةً بصورةٍ بصرية "التوازي

---

[1] – محمود البسيوني، تربية الذوق الجمالي، دار المعارف، مصر، 1986، ص33.

[2] – جوزيف إيميل موثر، الفن في القرن العشرين، تر: مهاة فرح الخوري، مراجعة: عدنان البني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1976، ص10.

[3] – محسن محمد عطية، غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية)، دار المعارف، مصر، 1991، ص11.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص127.

[5] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص164.

البصري"[1]، مما يترتّب على تعدّد الأصوات الناطقة بتجاور العبارات مكانيًّا ''تصب في مشهد مركب''[2] تكثيفًا للّغة والزّمان ينتهي إلى قسم لـ (**صوت منفرد**) وقسم مقابل لـ (**جوقة خلفية**) فهذا القضاء الطّباعي يرمز إلى ''نفسية الشّاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري''[3]، كما أنّ ''النشاط البصريّ للقصيدة المعاصرة يتجاوز الإسهام بفعالية في تشكيل الدّلالة والايقاع، ليعبّر عن الرّؤية الشّعرية والإيديولوجية الفنّية للكتابة الحداثية''[4] وهي عند (أمل دنقل)، إيقاع يعيد تشكيل دلالات الصوت الواحد في تراكيب موجزة، حيث أن (**الصوت الواحد المنفرد**) يتّسع لأصواتٍ كثيرةٍ، في حين أنّ (الجوقة الخلفية) تضمر في لازمة تكرارية:

في المقطع الأول:

هَا نَحْنُ يَا أَيْلُول

لَمْ نُدْرِكْ الطَّعْنَة

فَحَلّت اللَّعْنة

فِي جِيلِنَا المخْبُول!

مع قلب تبادلي للازمة:

قَدْ حَلَّت اللَّعْنَة

فِي جِيلِنَا المخْبُول

فَنَحْنُ يَا أَيْلُول

لَمْ نُدْرِك الطَّعْنَة!

المقطع الثاني:

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، ص37.

[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص326.

[3] – عصام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند "جوزيف عرب" (دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، دار الخليج للصحافة والنشر)، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص150.

[4] – صادق القاضي، عتبات النص الشعري في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، مؤسسة أروقة للدراسات و الترجمة و النشر ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2016 ، ص305.

الأُمَرَاء الصُّم

مَاتُوا عَلَى المدَاخِل

لَمْ يَبْقَ إِلّا "الدَّاخِل"

يَعْبُرُ نَهْرُ الدَّم!

مع قلب تبادلي، للازمة:

لَمْ يَبْقَ إِلَّا "الدَّاخِل"

يَعْبُرُ نَهْرُ الدَّم!

وَالأُمَرَاء الصَّم

مَاتُوا عَلَى المدَاخِل

المقطع الثالث:

فِي ضَجَّة المذْيَاع

يَخفُّ صَوْتُ الحَق!

فَمَنْ يَقُول الصِّدْق

مع قلب تبادلي للآزمة:

كَيْ نَرْهَفَ الأَسْمَاع؟

مِنْ ذَا يَقُول الصِّدْق

كَيْ نَرْهَفَ الأَسْمَاع؟

فَضَجَّة المذْيَاع

تَخْفت صَوْت الحَقّ!

يُخَفِّف صَوْت الحَقّ؟

فَمَنْ يَقُولُ الصِّدْق؟

المقطع الأخير في تبادل أساسيّ بين الصوت والجوقة حيث يصبح (الصوت)، (جوقة) :

(صوت)

نَنْتَظِر الرّيحَ

مِنْ كُلِّ ضَرِيح

مع قلب تبادلي للازمة:

مِنْ كُلِّ ضَرِيحٍ

نَنْتَظِرُ الرّيحَ

غير أنّ أهمّية قصيدة (**أيلول**)، لا تتوقّف هنا عند شكل النص المسرحيّ المأساوي، أو حتى عند توظيف الشّاعر لعناصر المسرح اليوناني بشكلٍ تضادّي، أهمّية النصّ تقوم في الشكل السينمائي السيريالي الذي اختاره (أمل)، وكذلك في العلاقة القائمة بينه وبين النص السابق (بكائية ليلية)، فثمّة فيما بينهما وحدة أسلوب وأجواءٍ صامتةٍ تدفعنا إلى كشف فداحة تلاشي الرّموز الغائبة بل تهشم كل النصوص المضيئة السابقة: (**النبي سليمان–عبد الرحمان الدّاخل–رايات أمية–حلب الشهباء–وردتنا الصابحة الحمراء–دمشق–المزه – باب زويلة**)، لم يعد للنصوص الغائبة مكان في ظل طقس جنائزي مهزوم.

كيف تمكن (أمل) هذا الشّاعر الجديد حقًّا من أن يحقّق فعل الكتابة، في شكلٍ طباعيّ مدهش بأدوات فنّية قوية، تؤنّث عوالمها ومناخاتها وجواءاتها ورؤيتها الجمالية، بتقنيات تتشاوف وتحتدم فيها الرّؤيا والانفعالات كما تستفزّ المشاعر والأحاسيس لقوة البناء والتراكم والتركيب وعمق الاختيار ونغم المعزوف المتكرّر، الذي يرفض الإطار والحدود والأنماط، ويذهب في طرز فنّيةٍ مسرحيةٍ متحرّرةٍ من المرجعيات والمقابسات وتتّبع خطاها وتعبد طريقها بإمكانات الشّاعر الذّاتية، فنشهد حركة بطيئة درامية (**يخلع–يمشي–يبشر–يغفو–يعود–تنمو–تنتظر–تطول–يبيض–تعكر–وقفت–دلفت–لمست..**) لتقودنا إلى اللاّمكان، حيث يخفت صوت الحقّ مع ضجّة المذيا ع.

ولدينا القلبة المسرحية النهائية في القصيدة، مع حدّ أدنى من الحوار والحركة:

(الجوقة):	**(صوت)**:
هَذَا العَام:	نَنْتَظِر الرِّيح
أَعْطَيْنَا جَرْحَانَا آخْر مَا... يَمْلِكُهُ الصَّيْف من	
الأَنْسَام	مِنْ كُلِّ ضَرِيح
وَبَقَيْنَا فِي المهْد المخْتَنِق المبْحُوح	... ...
لَكِنَّا مِنْ كُلُّ ضَرِيح	مِنْ كُلِّ ضَرِيح
نَنْتَظِر الرِّيح	نَنْتَظِرُ الرِّيح
... ...	... ...[1]

لتصبح للجوقة سلطة (**الصوت**) في لغة مسرحيةٍ متفرّدةٍ ساحرةٍ، تستغلّ تبادل الأدوار وكل طاقات اللّغة وإمكاناتها، ليبدو الشّاعر حاضرًا في قدرته على حكي الهزيمة (**النكسة**) بكلّ انفعالاتها وعبثيّتها وسرياليتها، فيما تبدو وكأنّها أحداث خارجية يبثّها (**مذياع الهزيمة والخذلان**) في التباسه وقلقه وضجه وضجيجه وحيرته، لينتظر الجميع رياح الآلام في إيقاع (**البياض**) في حضورٍ مستمّرٍ لنصوص (أمل) في آخر القصيدة:

(... ... ...)

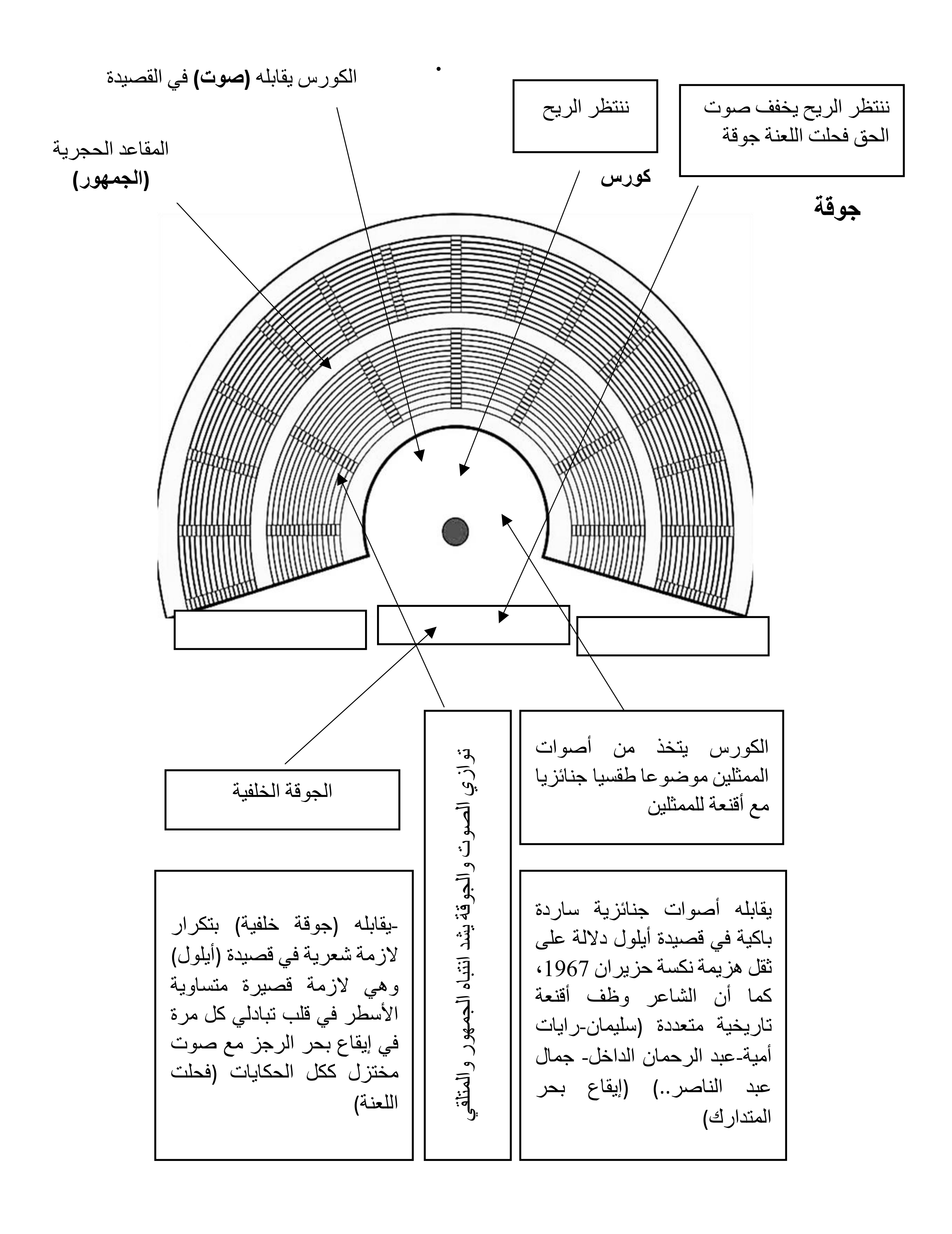
وقد يعمد الشّاعر إلى إيقاع البيض عن "طريق وضع (أسطر) فارغة من الكلام"[2] يشكل رباعي أو ثلاثي أو ثنائي، ’’ يشير انتباه القارئ ويعطيه قدرةً إيحائيةً على إعادة النظر في استخدام هذه الرموز‘‘[3]، هي علاماتٌ للصمت وثقل الهزيمة الحاضرة والمستمرّة، لكنّها عند الشّاعر، عنوانٌ لتهشيم كلّ القوالب الشّعرية بتشكيلٍ بناء معماريّ جديد تمامًا، وربّما لتهشيم (لغة أيلول الباكي).

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية العاملة، ص130.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص39.

[3] – ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية المعاصرة (من العتبات إلى النص)، ص90.

ــ مخطّط بياني يوضّح عناصر المسرح الإغريقي مع تشكيل قصيدة (أيلول) لأمل دنقل في تهشيم للتناص



4 ـ الركض نحو الموت والفِرار من الوِلادة:

(قصيدة: السويس):

في فلسفةٍ شعريةٍ مختلفة يعاود الشّاعر (أمل دنقل) حفر خطاب العشق للأمكنة '' فبيت شعر واحد يمكنه أن يكشف عالم الإنسان الدّاخلي''[1]، فيحاول بعد انتقاله من **(الإسكندرية)** عام 1965 إلى (السوس) عام 1966، '' تشحيل اللّغة وتجميلها تقليلها وتكثيرها في قبول ورفض ورضا وعدم رضا عمّا يجول بخاطره فما أن يقر مشهدًا مشهدًا شعريا حتى ينقضه برؤيا كاملة بمعول هدمٍ لغويّ ليرمي إلى الغياب الكثير من اللّغة التي يمكن أن تضيء حضور الكتابة يقول الشاعر:

(أ)

عَرَفْتُ هَذِهِ المدِينَة الدُّخَانيَّة

مَقْهَى فَمَقْهَى... شَارِعًا فَشَارِعًا

رَأَيْت فِيهَا (اليشمك) الأَسْوَد وَالبَرَاقعا

وَزُرْت أَوْكَار البغَاء وَاللّصُوصِيَّة!

عَلَى مَقَاعِد المحَطَّة الحَدِيدِيَّة...

نِمْت عَلَى حَقَائِبِي فِي اللَّيْلَة الأُولى

(حِينَ وَجَدْتُ الفُنْدُقَ اللَّيْلِي مَأْهُولا؟)

وَانْقَشَعَ الضَّبَابُ فِي الفَجْر... فَكَشَّفَ البُيُوتَ وَالمِصَانِعا

وَالسُّفُن التِّي تَسِير فِي القَنَاة، كَالإِوَز...

وَالصَّائِدِين العَائِدِين فِي الزَّوَارِق البُخَارِيَّة!

***

(رأيت عمال "السماد" يهبطون من قطار "المحجر" العتيق

يَعْتَصِبُون بِالمنَادِيل التُّرَابِيَّة

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص207.

يُدَنْدِنُونُ بِالموَاوِيل الحَزِينَة الجَنُوبيَّة

وَيُصْبِحُ الشَّارِعُ... حَرْبًا... فَزَقَاقًا... فَمَضِيق

فَيَدْخُلُونَ فِي كُهُوف الشَّجَنِ العَمِيق

وَفِي بِحَار الوَهْم: يَصْطَادُونَ أَسْمَاك سُلَيْمَان الخُرَافِيَّة!)[1]

لقد خرج الشاعر (أمل دنقل) من الإسكندرية عام 1965، شاعرًا موهوبًا ببداياتٍ واعدةٍ وإشارات تاريخية مكثّفة متأثّر بالشّاعر (**أحمد عبد المعطي حجازي**) والشّاعر اليوناني(**كفافيس)**، منتقلا إلى (**السويس)** في نضج واكتشاف بطريقة نهائية، في كتابة الشعر بعد صمتٍ صميتٍ وإحساس بالاختناق، يقول أمل: «أحسست أنني لا أفهم شيئا في هذه اللّعبة الدائرة، أحسست أني مختنق الصون وأنه مهما كتبت أو قاومت فلن يكون لصوتي أي صدى... وصلت إلى حافّة الانتحار، وخاصة أنني كنت قد انتقلت إلى مدينة السويس، وهي مدينة تحمل اليوم أوسمةٍ كثيرةٍ في النضال العسكري؛ لكنّها كأيّ مدينةٍ صناعيةٍ، تعيش تناقضات رئيسية وعميقة، فرضتها الصناعة على أناس ينحدرون جميعا من أصل ريفي»[2].

الشاعر (أمل)، عمل موظّفًا بالجمارك في (**السويس)**، وحاول مع ثلاثة من المبدعين من أبناء محافظة (**قنا)** في صعيد مصر، (**عبد الرحمان الأبنودي، عبد الرحيم منصور، يحي الطّاهر عبد الله)**، تشكيل رؤيا جديدة للكتابة، وانضم (أمل) في السويس للندوات الأدبية، وصادق الكثير من الشّعراء والأدباء في المدينة الباسلة، فقد كان دائم البحث عن أهله من الجنوبيين من أبناء وصعيد مصر، من الذين انتقلوا إليها في وقت مبكر للعمل، أملاً في الاستقرار والقدرة على العيش، وقد بدت الملامح الأساسية في شخصيته تنضج بإحساسه بالاغتراب والصمت والتأمّل في كلّ ما يصل إلى يديه، لاسيما كتُب التراث، واعتزازه بذاته إلى حد بعيد والتمسك بصعيديته والرّفض لكل أشكال الترهّل السياسي والعاطفي، وقد ذكر الشاعر (**عبد العزيز عبد الظاهر)** وهو أحد أصدقاء (أمل)

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص131-132.

[2] – عمر حاذق، أعشق اسكندرية (شهادات عن الشاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص152-153.

المقربين في مدينة السويس أن ''تميّز أمل وتفرّده كان باديًا خلال تلك الفترة، وأنّ هناك هاتفًا وحدسًا يناديه، بأنّ هناك شيئًا كبيرًا، ينتظره وأن الكتابة تنتظره وكذلك الشهرة والذيوع''[1].

ولا يخفى صوت المدينة الموحشة في مطلع القصيدة وفي قطعةٍ أدبيةٍ شاعريةٍ وإيقاعٍ مكررٍ:

عَرَفْتُ هَذِهِ المدِينَة الدُّخَانِيَّة

مَقْهَى فَمَقْهَى... شَارِعًا فَشَارِعًا

فالشّاعر لا يصل إلى حلّ لهذا الإشكال الأبدي في علاقة الحبّ بالمكان وتفاصيله (**السويس**)، فيصبح (**الشارع**) رمزًا للحياة، والتنوّع، والشعر الحديث '' تسيطر عليه أحاسيس المدن الكبرى''[2]، في زخمها وأسرارها وإكراهاتها و'' تتكشف للشّاعر نتيجة انهماكه العميق في روح الحضارة كما هو ماثل في إطار العصر، ومحاولته تفهّم أبعاد هذا الوجه الحضاري وقيمه ومثله''[3]، فيحتفي بالحياة والمدينة عبر متاهة نصه وعبر تعاريجه وتحاريبه وطبقات أفعاله المتراكمة المتراكمة:

-عرفتُ/ هذه المدينة...

-رأيتُ/ فيها اليشمك...

-زرتُ/ أوكار البغاء...

-نمتُ/ على حقائبي...

-وجدتُ/ الفندق اللّيلي...

-سكرتُ/ في حاناتها...

-جرحتُ/ في مشاحناتها

-صاحبتُ/ موسيقارها العجوز...

---

[1] – محمد حسن مصطفى، عرفت هذه المدينة الدخانية (أمل دنقل في السويس صفحات مجهولة)، مجلة الرافد الثقافية، مجلة ثقافية شهرية جامعة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات المتحدة، ع230، أكتوبر 2016، ص56.

[2] – م.ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، تر: جميل الحسني، مراجعة موسى الخوري، المكتبة الأهلية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1963، ص166.

[3] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص328.

-رهنتُ/ فيها خاتمي...

-ابتعتُ/ من "هيلانة" السجائر المهربة...

-سبحتُ واشتهيتُ/ أن أموت...

-سرتُ/ فوق الشعب الصخرية...

-ألقطُ/ منها الصدف الأزرق...

-بكيتُ/ حاجتي إلى صديق...

-كدتُ/ أن أصير... ذبذبة!

تتراكم كل الأفعال، '' تراكم الزمن في روح معرفة شعرية"[1]، ليتصاعد في واقعيةٍ متواطئةٍ، مسمومةٍ فاسدةٍ خاسرةٍ، في كلّ الرّهان كما كان في رواية **(الجحيم)** للرّوائي: **(هنري باربوس)***، ''في هذه اللّيلة، لم أكن هادئ النفس، في هذه الليلة تملكني الحزن العميق، والقلق، كما كان شعوري عند مجيئي أول يوم، ولما نظرت في المرآة، لم أجد سوى نفسي وتلك الصيحة التي هي أنا''[2]، وكأن (أمل) لا يرى غير نبوءة الهزيمة والفقد والوحشة، وهو الذي غنى واشتهى في شاطئ (كبانون)*.

وَفِي (الكبانون) سَبَحَت

وَاشْتَهَيْتُ أَنْ أَمُوتَ عِنْدَ قَوْسِ البَحِرِ وَالسَّمَاء!

وَسِرْتُ فَوْقَ الشّعْبِ الصَّخْرِيَّة المِدَبَّبة

أَلقط مِنْهَا الصَّدَفَ الأَزْرَقَ وَالقَوَاقِعَا[3]

---

[1] – مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص191.

* هنري باربوس Henri Barbusse: روائي فرنسي ولد في 17 ماي 1873 وتوفي في 30 اوت 1935، له نصوص روائية هامة منها الجحيم، تحت النار، سيرة ستالين، ضروب وضوح، بريق الفجر، بعض زوايا الفؤاد، يهوذا المسيح، وكان من رواد الرمزية الفرنسية.

[2] – هنري باربوس، الجحيم، ترجمة وتقديم: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1987، ص154.

* الكبانون: شاطئ من أجمل شواطئ السويس والذي شهد تصوير عدد من الأفلام المصرية الشهيرة منها (ابن حميدو) بطولة: إسماعيل ياسين وأحمد رمزي.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص132.

مقتحمًا بجسده وذاكرته قوس البحر والسّماء، من فرط نشوته بالتجربة الشّعرية الجديدة، وبطاقته القوية على الاستنهاض واستفزاز نفسه وعلى التفاعل والتحويل، والإزاحة ما تشاء عزيفة من موسيقى شرقيةٍ إشراقيةٍ في ذاكرة (**موسيقارها العجوز**) وعُرَبه الإيقاعية.

صاحبت موسيقارها العجوز في (**تواشيح**) الغناء وفي قراره وجوابه، يستفيق الشّاعر، ليصل إلى احتفاء آخر بصفة أخرى لا مرئية للحياة، ربما تبدأ الحياة بها من جديد أولا... ! وكأن لا اقتناع بالحياة ولا اقتناع بالموت ولا اقتناع بنور الجنة وحراقة الجحيم يقول (أمل):

وَالآنَ، وَهِيَ فِي ثِيَاب المَوْت وَالفِدَاء

تَحْصُرُهَا النِّيرَان... وَهِيَ لَا تَلِين

أَذْكُرُ مَجْلِسِي اللاَّهِي... عَلَى مَقَاهَي "الأَرْبَعِين"

بَيْنَ رِجَالِهَا الذين...

يَقْتَسِمُون خُبْزَهَا الدَّامِي، وَصَمْتهَا الحَزِين

وَيَفْتَحُ الرَّصَاصَ–فِي صُدُورِهِم–طَرِيقَنَا إِلَى البَقَاء

وَيَسْقُطُ الأَطْفَال فِي حَارَاتِهَا[1]

تشعل الرؤيا (الآن)، للارتكان إلى الواقع والثورة والخلاص وبذلك في هاته المرحلة كتب نصه الشهير: (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**)، وهي نقلة حقيقية في تجربة (أمل)، في توظيفه للإشارات والرّموز التاريخية المكثّفة، كما كان الانتقال في هذه القصيدة (**السويس**) بين المقطع الأول والمقطع الثاني الذي، شيئًا فشيئًا ينهمر موتًا، وموت الكتابة الوجدانية الفضي كمهوار من أتربة وحصى وصخور وأعشابٍ وأشجارٍ، ويرى (**إمبرتو إيكو**)*، أنّ الثقافة، لا تنشأ وتتحدّد إلاّ عندما تتوفّر شروط ثلاثة:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص132–133.

* إمبرتو إيكو Emberto Eco (05 جانفي 1932–19 فيفري 2016)، روائي وشاعر وفيلسوف إيطالي، تخصص في تاريخ وآداب القرون الوسطى ويوصف بأنه رائد علم السيمياء، ولد في مدينة أليسا ندريا بإقليم بيد مونت شمالي إيطاليا، له من الروايات: اسم الوردة–بندول فوكو–جزيرة البارحة–باودولينو–مقبرة براغ–العدد صفر، وله من الكتب النقدية: ست نزهات في غابة السرد–اعترافات روائي شاب–الأثر المفتوح–تأملات في السرد الروائي...

1. عندما يسند كائن (مفكر) وظيفة جديدةً للشّيء الطبيعي.

2. عندما يسمى ذلك الشّيء بوصفه يسند إلى شيءٍ ما ولا يشترط في هذه التسمية أن تقال بصوتٍ مرتفع أو أن توجه للغير.

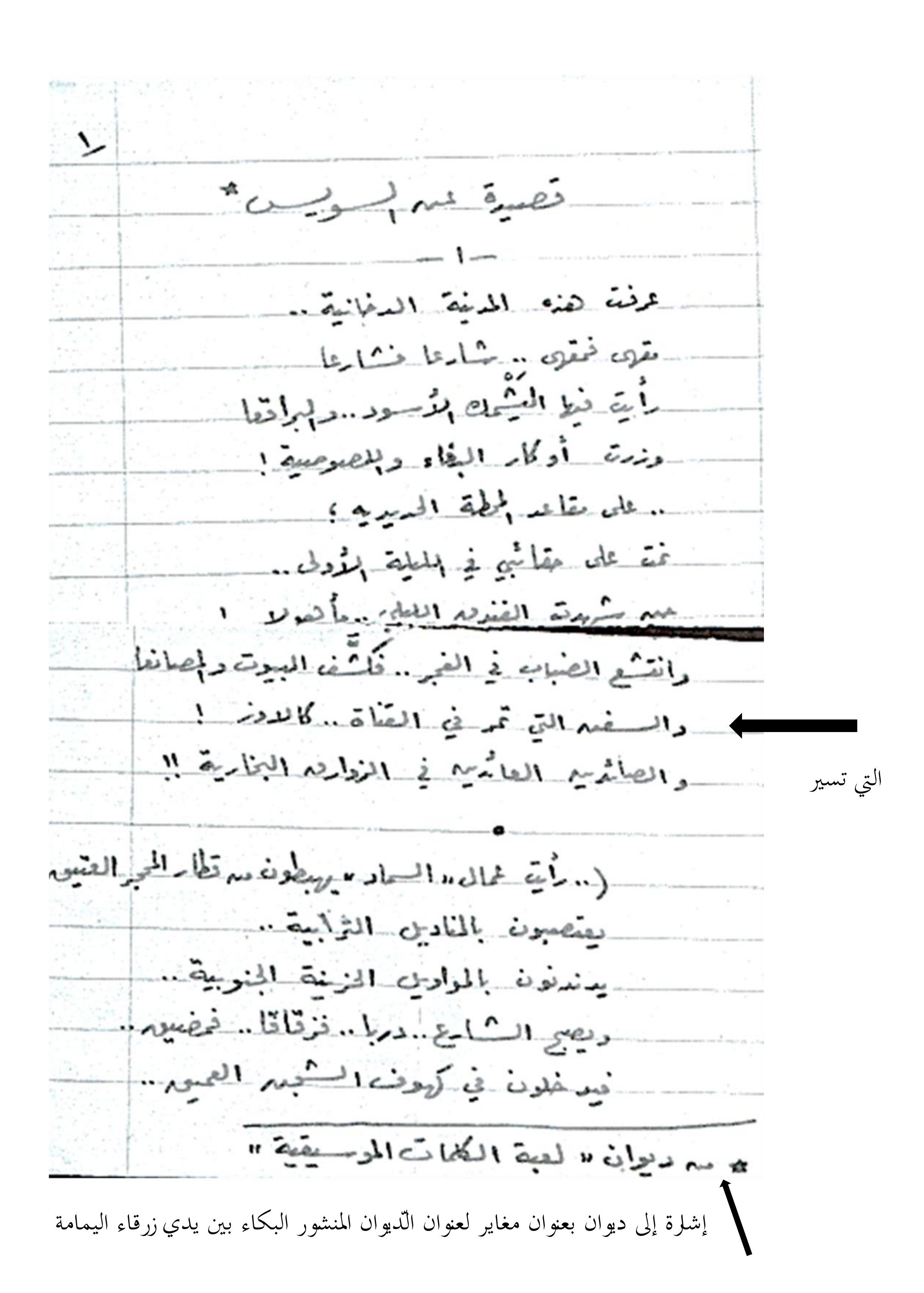
3. عندما تعرف على ذلك–الشيء–بوصفه شيئا يستجيب لوظيفة معينة وله تسمية محدّدة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية، وإنما يكفي مجرد التعرف عليه[1].

ونص (أمل) في حذف وتغيير وولادةٍ جديدةٍ ومواربات وثوريات ومجازات ومتضادات وظلال قوية، ما فيه الكفاية " للتأويل الذي ينبثق من حركة الإحالات التي تولدها العلامة"[2]، مع ارتباط معجميّ شعريّ يقوم على الهدم والبناء " دلالة على أنّ شعر هذه المرحلة يعدّ شعرًا نضاليًّا لا شعرًا إيديولوجيًّا"[3].

[1] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف)، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص228.

[2] – سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل سيميائيات ش ش، يورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، المغرب، لبنان، ط، 2005، ص167.

[3] – الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري حديث (معنى الثورة إلى ما بعد الاستقلال)، دراسة نقدية، دار الأوطان للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2013، ص167.



١

قصيدة من السويس *

— ١ —

عرفت هذه المدينة الدخانية..
مقهى فمقهى.. شارعا فشارعا
رأيت نفط الشركة الأسود.. وأبراجها
وزرت أوكار البغاء والخصوصية!
.. على مقاعد المحطة الحديدية؛
نمت على حقائبي في الليلة الأولى..
من شرفة الفندق العالي.. ما أحلى!
وانقشع الضباب في الفجر.. فكشف البيوت والمصانع
والسفن التي تمر في القناة.. كالأوز!
والصائدين العائدين في الزوارق البخارية!!

•

(.. رأيت عمال "السماد" يهبطون من قطار الحجر العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية..
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية..
ويصبح الشارع.. دربا.. فزقاقا.. فمضيق..
فيدخلون في كهوف الشجن العميق..

* من ديوان "لعبة الكلمات الموسيقية"

التي تسير

إشارة إلى ديوان بعنوان مغاير لعنوان الدّيوان المنشور البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

وفي بحار الوهم: يصطادون أسماك سليمان الخرافية

•

عرفت هذه المدينة..

سكرت في باراتها..!

جرحت في مشاجراتها..!

صاحبت موسيقارها العجوز في تواشيح الغناء!

رهنت خيط خاتمي.. لقاء وجبة العشاء!

وابتعت من "هيلانة" السجائر المهربة!

وفي "الكابانون" سبحت؛

~~واشتهيت أن أموت بين زرقتي البحر والسماء~~

وسرت نحو الشعب الصخرية المدببة..

أجمع منها الصدف الأزرق والقواقعا!

..وفي سكون الليل؛ في طريقه "بورتوفيدو"..

بكيت حاجتي إلى صديقه..

وفي أثير الشوق.. كدت أن أصير.. ذئبة!!.

—٢—

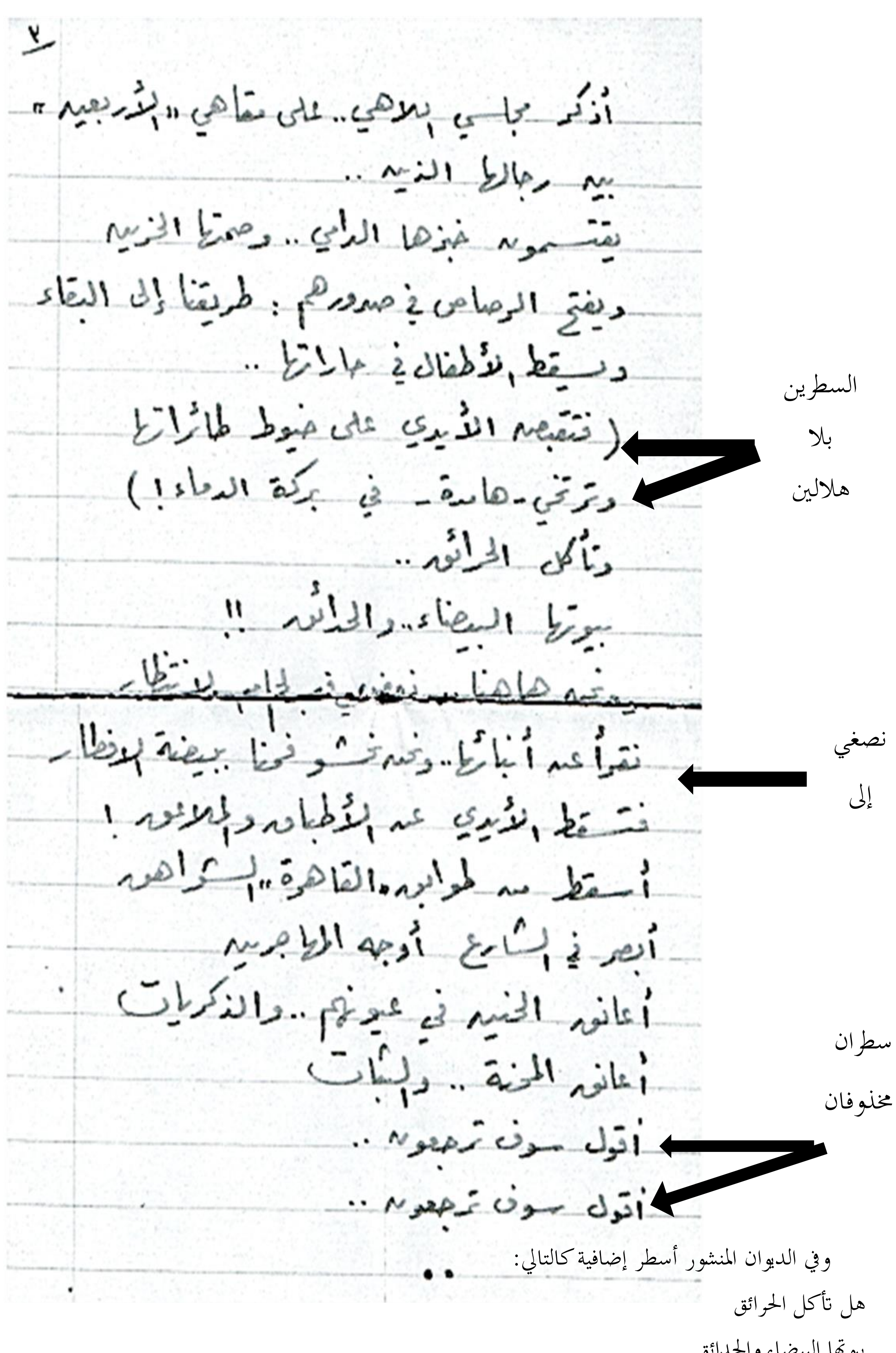
..والقدس؛ وهي في ثياب الموت والفداء

تعصرها النيران وهي لا تلين:

حاناتها

(تواشيح)

بين هلالين



٢

أذكر مجالسي بلاهي.. على مقاهي "الأربعين"

بين رجالي الذين..

يقتسمون خبزها الدامي.. وصمتي الحزين

ويفتح الرصاص في صدورهم: طريقنا إلى البقاء

ويسقط الأطفال في حاراتي..

(فتقبض الأيدي على خيوط طائراتي

وترتمي -هامدة- في بركة الدماء!)

وتأكل الحرائق..

بيوتي البيضاء.. والحدائق!!

~~ونحن هاهنا.. نمضي في الحلم للانتظار~~

نقرأ عن أنبائي.. ونحن نشوي فوقنا بيضة الإفطار

فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق!

أسقط من طوابق "القاهرة" الشواهق

أبصر في الشارع أوجه المحاربين

أعانق الحنين في عيونهم.. والذكريات

أعانق المحنة.. والثبات

أقول سوف ترجعون..

أقول سوف ترجعون..

وفي الديوان المنشور أسطر إضافية كالتالي:

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه " القاهرة" الكبيرة آمنة... قريرة !؟

تضيء فيها الواجهات في الحوانيت، وترقص

النساء... على عظام الشهداء !؟

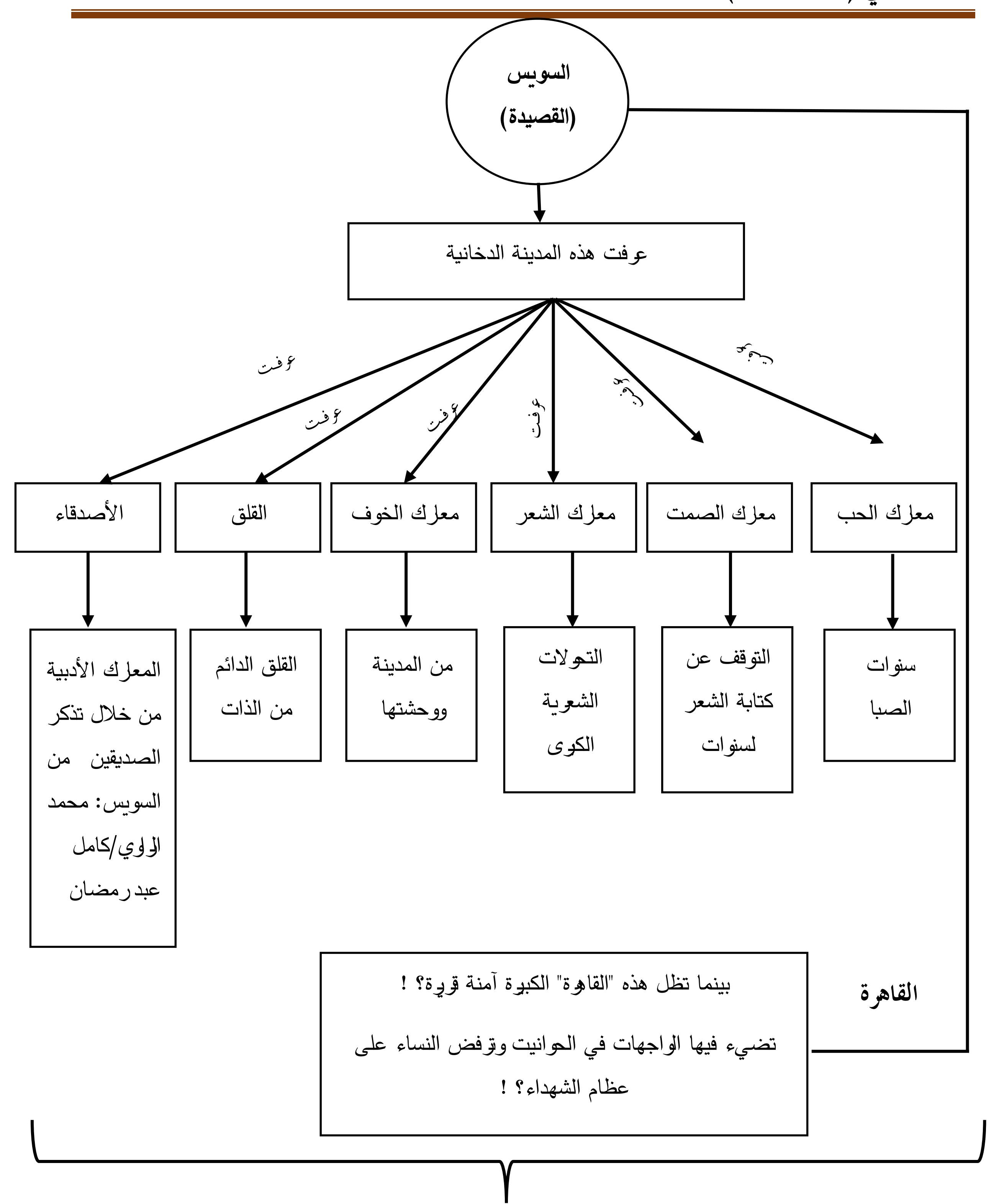
ولتطلّ علينا ثنايا النص وطواياه وزواياه ومسودّاته، فلا بد من فهم سياق اللّغة التاريخي ''فسياق اللغة لا يقتصر على التطوّرية diachronic وبأنّ تاريخ الكلمة مثلا لا يعرض معناها الحالي ويكمن السّبب في وجود الـ (**النظام**)... وفي أنّ نظامًا كهذا يرتكز على قوانين توازن تؤثّر على عناصره، بالنظام اللغوي المتزامنSynchronic''[1]، ونجد أنّ (**دوسوسير**) قد تحدّث عن هذه الفكرة، فقد ميّز بين ''المنظور التزامني الثابت، والمنظور التعاقبي أو التطوّري ناسبًا الأولوية للتزامني، يركز المتطوّر التزامني تحديدًا على العلاقة بين أجزاء نظام اللّغة في نقطةٍ معينةٍ من الزّمن ويدرس المنظور التعاقبي، العلاقة التاريخية بين حقائق اللغة ''[2]، ولذلك يمكن أن يعرض قراءة توقيتية، تتّبع حركة تفاعل النصّ مع القارئ، وبدلاً من التساؤل عن تاريخ النصوص، نتساءل عن تاريخ تلقّي النصوص''[3]، فنصّ القراءة هنا يـحتلك قدر ما يضيء لأنّه يبعثر في فضاءاته تجربة الشّاعر، ونبيّن ذلك في المخطط التالي:

---

[1] – جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أو بري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا، ط4، 1985، ص64.

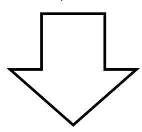
[2] – سايمون كلارك، أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية)، تر: سعيد العليمي، مراجعة: إبراهيم فتحي، المركز القومي للترجمة، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ع2837، ط1، 2015، ص117.

[3] – علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، ص103.



(القارئ المقاوم)، لا يستسلم، إذا لم يحقّق في ملكوت اللّغة ومسودّاتها في بواطنها وظواهرها واشتقاقاتها، ولهذا فإنّ الشّاعر (أمل) عند القارئ المقاوم، لا يبحث عن (السويس كمدينة دخانية) ولا (القاهرة التي ترقص

النساء على عظام شهدائها)، إنّما هو يبحث عن الحلم الطوباوي عبر سنوات الصبا والتغييرات في نص المسودة*
خاصّة إضافة المقطع الأخير، وتغيير عنوان الديوان بشكلٍ كاملٍ وناضجٍ.



فالقارئ المقاوم، سيتحقق من سطر شعري فيه استرجاع لذاكرة طفولية مثيرة للتجربة الشّعرية الفتية:

- وفي سكون الليل، في طريق "بور توفيق"

فالشاعر يستذكر فوزه بجائزة المتفوقين وهي رحلة إلى (بورتوفيق) عام (1956) في معسكر إعداد القادة، حيث ألقى قصيدة (قناة السويس) في حفل إقامة المعسكر وحضره المحافظ، ونشرت القصيدة في مجلة الثانوية بقنا (1957/56) تحت باب (روضة الشّعر)، وكتب المجلة: وهذه أنشودة من الطالب (محمد أمل دنقل) 3ع 3 يقول فيها:

يَا معْقَلا ذَابتْ عَلَى أَسـوَارِه كُلُ الجُنُـــود

حَشَدَ العَدُو بِجُيُوشِه وبالنّار وَالدّم وَالحَديـد

يَبْغِيك نَصْرًا سَائِغًا لِبُغَاتِهِ يَا بُــور سَعـِيد

مَادت قِوَاهُم وَالْقُوَى مِنْ عَزْم جُندك لَا تَمِيد

ظَمْئَ الحَدِيد فَرَاحَ يَنْهَل مِنْ دَم البَاغِي العَنِيد

قَصَصْ البُطُولَة وَالكِفَاح عَرَفْتها بُور سَعِيد[1]

فالسويس مدينة كالشّعر في تشعّباتها تحتمل الكثير من الهواجس والقلق ومقابسات الرّوح والذّاكرة والاستحضار في مقابل (القاهرة) التي تحمل الغرابة والنفي والموت.

* المسودات، تدخل ضمن تأويل العمل الإبداعي على ضوء النصوص الأولى التحضيرية تحت اسم: جينية النصوص أو النقد الجيني أو الجينية.

1 ـ انظر: حبيبة العلوي، عن النقد الجيني وآفاق التعامل مع المخطوطات والمسودات الأدبية بالعالم العربي، مجلة بحوث سيميائية (دورة علية سنوية محكمة، ع 6، 2009، ص313-336.

5 ـ تراكم الغصّات وناصية اليقين " أعرف ":

(قصيدة: يَومِيات كَهْل صَغير السِنّ)*

أعرف أن الشّاعر (أمل دنقل) يبدو حكواتيا من طرازٍ رفيعٍ، وأعرف أنّه يبدو على شاكلة ملوك الحكيّ في الشّرق العريق والعوالم المتلبّسة الكاملة، وأعرف أنّه مرتبطٌ بالتراث وديوان الشّوقيات وحافظ إبراهيم ونهر البلاغة ورسائل الهمذاني وديوان الشّريف الرّضي وديوان أزهار الشر، ومحمود حسن إسماعيل، هذا التراث القائم على التفاصيل والخبطات المسرحية والمتتالية وأجواء القصّ البطيئة، وأعرف أنّ الشّاعر يتفاعل مع النص كما يتفاعل السّينمائي مع إمكانات استخدام الكاميرا والمشاهد المتعدّدة والإضاءة والظّلال، وأعرف أنّ مفعول الذّاكرة الشّعري رجعيّ وتقدميّ في آنٍ، يقول (أمل):

أَعْرِفُ أَنَّ العَالَمَ فِي قَلْبِي... مَاتَ!

لَكِنِّي حِينَ يَكُفُّ المِذْيَاع... وتَنْغَلِقُ الحُجُرَات:

أَنْبَش قَلْبِي، أَخْرُجُ هَذَا الجَسَدَ الشَّمْعِي

وَأَسْحَبُهُ فَوْقَ سَرِير الآلام

أَفْتَحُ فمه، أَسْقَيه بِنَبِيذ الرَّغْبَة

فَلَعَلَّ شُعَاعًا يَنْبِضُ فِي الأَطْرَاف البَارِدَة الصَّلْبَة

لَكِّن... تَتَفَتّتُ بَشَرَتُه فِي كَفّي

لَا يَتَبَقَّى مِنْهُ... سِوَى: جُمْجُمَة... وَعِظَام[1]!

الشّاعر يستوعب في صورةٍ يقينيةٍ متفرّدة وفي صوتٍ واحدٍ مشهد سيرته الذاتية والشّخصيات كلّها، متنقلا بينهم وبين صورته في المرآة من خلال الفعل المضارع: (**أعرف**) ناقلاً جماعية المشهد والتعابير الخاصّة بكلّ شخصية في ثلاثة عشر مقطعًا طويلا وثلاثة عشر مشهدًا سينمائيًّا؛ فالفعل حاضر ومستمر بشكّل متضاد مع مطلع النص السّابق لقصيدة: السويس (**عرفت**)، حيث أنّ الشّاعر في حالة إثبات لمشاهد لاحقةٍ مغايرةٍ لأزمنةٍ وأمكنةٍ سابقةٍ.

* القصيدة منشورة في مجلة " المجلة" (أيلول 1968).

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص135.

وفي المشهد الأول الذي يدور في ذاكرة الصّبي (أمل دنقل)، إحساس يضيق المأساة وفداحتها (**يوميات- كهل-صغير السن**)، فالمفرد (**يوميات**) تدل على تكرار اللّحظات بشكلٍ مملٍّ؛ فالمأساة هي نفسها، مأساة الولادة، ولما كان المشهد يتطلّب وجود شخصياتٍ أخرى وعديدةٍ، عرف كيف يحرك الكاميرا البصرية، محمولة على الذّاكرة، مستوعبة التفاصيل كلّها، متنقلّة بينهم وبين صورهم في الذّاكرة والقلب، ناقلةً المكابرات والتصدّعات الشّعرية، في تناص ذاتيّ ''وهو العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع الآخر، والتي تكشف بدورها عن الخلفية النصّية التي يتعامل معها الكاتب''[1] وهو يؤسس الأدبية، إنّها ''مجموع الفئات العامّة أو المتعالية أنماط خطاب، صيغ تلفظ، أنواع أدبية... إلخ، التي ينتمي إليها كلّ نصّ متفرّد''[2].

فالشّاعر في تفاعلٍ عجيب، يُعيد تشكيل كل مشاهده في آخر ديوان له (أوراق الغرفة 8) في قصيدة الجنوبي:

صورة

هَلْ أَنَا كُنْتُ طِفْلاً...

أَمْ أَن الذِي كَانَ طفْلاً سَوَاى؟[3]

في رحلة بحث عن الذّات، وفي تشابك للصور ''تدلّ على تكوين نصّ كان مكتوبًا في ضوء نص آخر''[4]، وكأنّه يُعيد تصوير ذاته في كلّ مرّة (**إعادة تصوير remake**)، وذلك في تعالٍ نصيّ مفتوحٍ، وقد عبّر عنه (جيرار جينيت)*، أيضًا ''بأنّه وجود نصّ داخل نصّ آخر بصورة ضمنية أو

[1] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص45.

[2] – ناتالي بييغى غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص17.

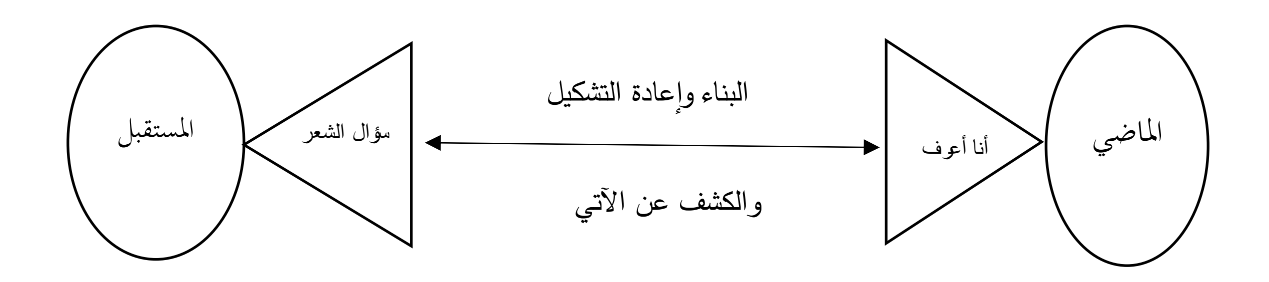
[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 360.

[4] – نتالي بييغي غرو، مقدمة في علم التناص، تر: بلقاسم ليبارير –الطيب بودربالة–السعيد هادف–الشريف ميهوبي، ص15.

* جيرا جينيت Gérard Genette: (07 جوان 1930–11 ماي 2018)، ناقد ومنظر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي في الخطاب السردي وأقسامه وجماليات شعرية النصوص واللغة الأدبية من مؤلفاته: مدخل لي مع النص– خطاب الحكاية (بحث في المنهج) –نظرية السرد من وجهة نظر التبئير– من النبوية إلى الشعرية.

صريحة"[1] وهو أيضًا "علاقة تكون بين ملفوظين"[2]، وكأنّ (أمل)، استنفد بهذا كلّ المفاهيم والعناصر الجمالية، ليقوم في كلّ مرّةٍ على استرجاع المشهد نفسِه؛ بل استنفذ ذاته، وبات من الضّروري إعادة قراءة التفاصيل كلّ مرّة، من جديدٍ، بناءً على التحوّلات وإحياء للأسئلة الميتافيزيقية الدّائمة!!

ليست الآلام، التي تمتزج في ذات الشّاعر وقلبه سوى تجسيد لصورته الأولى، وصورة أخته (رجاء) فانتهاء الحياة بموتها، جعله يعاني في رغبةً دائمةً لاكتشاف حيوات أخرى، وكان الشّعر السؤال الأول والأخير، يقول السيد بحراوي: "هناك صراعٌ عنيفٌ داخل روح الشّاعر أمل دنقل"[3]، وظل هذا الصّراع " استجابة ثوريةً للشّعر في عصره"[4] يقول الفنّان المصري (عبد العزيز مخيون*)، عندما التقى (أمل) في بداية (1968) في القاهرة، وأقام عنده " أنّه كان يقرأ حتّى يسقط الكتاب منه في غرفته"[5]، إنّها رحلة الذّات من أجل اكتشاف الحقيقة ومن أجل التيه في دواخلها، لذلك يبدأ الشّاعر نصه بعبارةٍ استهلاكيةٍ ثابتةٍ (أنا أعرف) فاليقين الصادق يقين بالكلمة، بالشعر، بالسؤال، بالكتابة .



[1] – بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 93.

[2] – تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2016، ص 86.

[3] – أحمد فؤاد نجم، الشاعر أمل دنقل (حلقة خاصة)، برنامج حبايبنا، قناة دريم الفضائية المصرية، 2010/07/15.

[4] – مدحت كساب، أمل دنقل، شاعر الرفض الأول، برنامج خارج النص، قناة الجزيرة الفضائية، الدوحة، قطر، 2018/09/16.

*عبد العزيز مخيون: 25 فبراير1946 ممثل سينمائي ومخرج مسرحي، ولد في أبو حمص (محافظة البحيرة ، مصر) وتخرج في معهد الفنون المسرحية، ثم درس الموسيقى والتمثيل، التحق بفرقة التلفزيون المسرحية، وأسس مسرح الفلاحين وعمل مخرجا مسرحيا. حصل على منحة من الحكومة لدراسة المسرح في فرنسا، وهو أحد رموز حركة كفاية المعارضة، وله خمسة أبناء.

[5] – ياسين عدنان، عبد العزيز مخيون (لقاء)، برنامج بيت ياسين، قناة الغد الفضائية، مصر، 2018/11/09.

وقد أكّد (أمل دنقل) صراعه الدّائم في الفلم الوثائقي للمخرجة (عطيات الأبنودي)، عندما قال: «أنّه جاء للقاهرة، ليقول شعرًا وعلى العالم أن يسمعه»[1].

مشهديةٌ دائمةٌ، في نصوص (أمل) وسردٌ ومختلف واختيار للمفردات وتفاصيلها، بحثًا عن الحياة مع كلّ عناصرها، فهو يحبّ فتاة الليل ومعاناتها وتناقضاتها كما الليل والنهار في تعاقبهما:

تَنْزَلِقِينْ مِنْ شُعَاعْ لِشُعَاعْ

وَأَنْتِ تَمْشِينْ-تُطَالِعِينْ-فِي تَشَابُك الأَغْصَان فِي الحَدَائِق

حَالِمَة... بِالصَيْف فِي غُرُفَات شَهْرِ العَسَلْ القَصِيرِ فِي الفَنَادِقِ

ونُزْهَةٍ فِي النَهْرِ...

وَاتِكَاءَةٍ عَلَى شِرَاعٍ!

... ...

وَفِي المسَاء فِي ضَجِيجِ الرَقْص وَالتَعَانُقِ

تَنْزَلِقِينَ مِنْ ذِرَاع لِذِرَاعٍ[2]!

بل إنّ الشّاعر يتوهّم في سرد كوابيسه وأفعال شخصياته في انغلاقٍ وضيقٍ وتحوّلٍ متلاحق (فجأة)، سيكتشف أنّه مفجوع كما الفتاة ولا يمكنه إلاّ أن يكرّر الصورة المتبقية في قصيدة (اليوميات) و (الجنوبي) وفي ذهنه والتي تنتهي بالموت:

تَنْفَجِرِينْ/ تَشْتَعِلِينْ/ تَخْلعِينْ

تَوَاصُلِينَ رَقْصَكِ المجْنُونْ !!

وكأنّه انتحار متكرر أيضا، لتعود الحياة بعده، لكي تنتحر من جديد، إذن كما قال الشّاعر اليوناني. قسطنطين كفافيس:

لن تجد بلدًا جديدًا ولا بحارًا أخرى

---

[1] – عطيات الأبنودي، حديث الغرفة 8، (فيلم تلفزيوني وثائقي).

[2] – أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 135-136 .

المدينةُ سَوفَ تُلاَحِقُكَ!

سوف تتسَكّع فِي الشّوارِعِ ذَاتَها

وتشيب في ظلّ البيوتِ ذاِتها[1]

إنّ مصدر الألم، كما عبّر عن ذلك الروائي (**ستانسلاف ليم**)، في روايته (**سولاريس**)*، يكمن في أننا نؤمن بالحب:"finis vie non amour، تنتهي الحياة ولا ينتهي الحبّ ما هو إلا كذب يطاردنا عبر قرونٍ طويلة، إنّه مجرد كذب لا فائدة منه، و كأنك تصبح ساعة لقياس الزّمن، تلك السّاعة التي يفككونها تارة، ويجمعونها تارةً أخرى، ويسيل منها اليأس والحب. منذ تلك اللّحظة التي يدخل فيها المصمم عجلات الحركة"[2]، والشّاعر رجيم معذّب، هو في وضع (**بروموثيوس**)، يقبس نار الشّعر، فتعاقبه الآلهة بنار الحياة، وهو في وضع (**سيزيف**) القدري، يدحرج صخرة الشّعر إلى الأعلى... إلى الأعلى، يبدئ ويعيد، ممّا يعني أنّ كلّ الأسئلة الوجودية في الماضي والحاضر والمستقبل، ليست جديدة، إنّما هي ضاربة جذورها في البدء السحيق!

لكن الشّاعر في هذه القصيدة، اختار أن ينطلق من هذه الأسئلة العميقة، ليعطيها بعدًا واقعيا، في تسجيل للحياة، بكل تناقضاتها واختلافاتها " ومع القراءة (العمل الإبداعي الكاشف)، يطلّ الحضور المبهر للذاكرة، يتمتّع أمل بذاكرة عظيمة، يستطيع استحضار كافّة التفصيلات واستعادتها في نضارتها الأولى"[3].

---

[1] – كونستانتين كفافي، قصائد، ترجمها عن الفرنسية: بشير السباعي، تقديم: غالي شكري، ص61.

* سولاريس ستانيسلاف ليم:Stanislav Lem : ولد في مدينة لفيق أكرانيا وهناك من يطلق عليه اسم stanislave Herman leur، (1921/09/12– 2006/03/27) كاتب وروائي وبيب بولندي، اشتهرت روايته (سولاريس solaris) و تعتبر واحدة من أهم روايات الخيال العلمي في القرن العشرين، وهي رواية تقع في المستقبل البعيد حيث معرفة الإنسان تبلغ حدودا مذهلة.

[2] – انظر: ستانسلاف ليم، سولاريس، تر: محمد بدرخان، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1999، ص243.

[3] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص 73.

وفي المقطع الثالث والرّابع يختزل الشّاعر القوافي. مراتٍ عديدةٍ لأنّها تجرح التدوير وتقمعه ولأنه يتخذ الشكل الهرمي المقلوب في التشكيل الشّعري، أو يتخذ الشّكل الإهليليجي تأتي هذه القوافي لتشخصن الأشياء بتفاصيل اليومي:

(3) عَينا القِطة تنكَمِشان...

فيَدُق الجرس الخامسَة صَباحًا!

أتحَسَس ذقني النَابتة... الطافِحة بثورًا وجِراحًا

(... أَسمع خَطْو الجَارة فوق السقف

وهي تُعِدّ لِسَاكن غُرفتها الحمامَ اليومي...!)

دفءُ الأغطيةِ، خَرير الصَنوبر

خَشخَشة المِذياع، عفوية جسدي المبهور

(... والخطو المتردد فوقي ليس يكفّ...!)

لكني في دقّة بائعة الألبان:

تتوقف في فَكي... فُرشاة الأسْنان!

(4)

في الشارع...

أتَلَاقى-في ضَوء الصبح-بِظلّي الفَارغ:

نتَصَافح... بالأقدام[1]!

في المقطع الخامس حتى المقطع العاشر، لا يزال (أمل)، ماثلاً في تفاصيل الشّعر والحياة، متنوّع متبادل، فهو على مدّ استماع القصيدة لم يخب حلمه في الحب والحياة ولم ينزح عن أقانيم الولادة والبحث عن صديق:

مقطع5 ● حَبيبتي فِي الغُرفَةِ المجَاورَة

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية، الكاملة، ص 136-137.

أسمَعُ وقْعَ خُطْوَاتِها... فِي رُوحَةٍ وَجِيئَة

مقطع6 • أطرقُ بابَ صديقِي فِي مُنتَصفِ اللّيل

(تثب القطّة مِنْ دَاخِل صندوقِ الفَضَلاَت)

كلّ الأَبوَاب، العُلوِية وَالسُّفْلية، تُفتَحُ إلاّ... بَابُه

وأَنَا أَطرُقُ... أَطرُقُ.

مقطع7 •.... فِي آخِرِ الأُسبُوع

كانَ يعد –ضاحِكًا–أسنانَهَا فِي كَتِفَيه

فَقَرَصت أُذْنَيه...

وَهيَ تَدُسّ نَفسَهَا بَيْن ذِرَاعَيه... وَتَشْكُو الجُوع

مقطع8 • حين تكونِينَ مَعِي أَنْتِ:

أُصبِحُ وَحْدِي...

فِي بَيْتِي!

... ...

مقطع9 • جَاءَت إليّ وَهيَ تَشْكُو الغَثَيَان وَالدّوَار

(... أَنفَقتُ رَاتِبِي عَلَى أَقراصِ مَنْعِ الحَمْل!)

تَرفَعُ نَحوِي وَجْهَهَا المبتَلّ...

تَسْأَلُنِي عَن حَل!

... ...

مقطع 10 • في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق

ظَلّت تُدِير فِي الوُجُوه وُجْهَهَا المنتَصِر المشرِق

وَحينَ صِرْنَا وَحْدَنَا–فِي لَحَظَةِ الصّمْت الكَثِيف الكَلِمَات–

دَاعَبت الخَاتَمَ فِي إِصْبِعِها الأيْسَر ثمّ انكَمَشَت خَجلَى!

في المقطع الحادي عشَر والثاني عشر في القصيدة، يترك (أمل) في نصّه وجسده شاكيًا باكيًا، مندحرًا يفيض ويستفيض بأسًا في تباين دلاليّ واختلافٍ فكريّ، حيث الوحدة والسّكون في تصاعد دراميّ بين الدّهشة والحسرة تتوزع عبر مداورات الواقع وتحولاته الضاربة، هذا ما يدفع الشّاعر باستمرار إلى كشف النهايات:

مقطع 11 ● قالَت إنّ حِبَالِي الصّوتِيةَ تَقلِقها عِندَ النّوم!

... وانفَرَدت بالغُرْفَة !!

مقطع 12 ● وَزَوجَتِي تَبدَأُ ثَرْثَرَتَهَا اليَومِيَة المثَابِرة

وَهِيَ تَصُبّ شَايَهَا الفَاتِر فِي الأَكْوَاب!

وفي المقطع الأخير يكرّر الشّاعر مقطعه الأول في إيقاعٍ خلفيّ، يعصف وينعصف، يقصف وينقصف، يفصح ويعجم، يروح ويجيء، يصاول ويجاول، يدور حول المركز ويتنابز في الفراغ ويجعل اللّغة طافِحةً بالأطياف والخيالات والظّنون والآلام، كلّها تستدعي الاسترجاعات والمقاربات وتمحي الحاضر والمفارقات في يقينية شاهدة:

●... العَالَمَ فِي قَلْبِي مَاتَ

لَكِن حِينَ يَكُفُّ المِذْيَاعُ، وَتَنْغَلِقُ الحُجُرَات:

أُخْرِجُهُ مِنْ قَلْبِي، وَاأسْحَبُهُ فَوْقَ سَرِيرِي

أَسْقِيه نَبِيذَ الرَّغْبَة

فَلَعَلَّ الدِّفْء، يَعُودُ إِلى الأَطْرَاف البَارِدَة الصَّلْبَة

لَكِن... تَتَفَتَّتُ بَشَرَتُهُ فِي كَفِّي

لَا يَتَبَقَّى مِنْهُ سِوَى... جُمْجُمَة... وَعِظَام!

... ... وَأَنَام!!

(1967)

يلجأ (أمل) إلى الواقعية الحادّة في عنوان القصيدة **(يوميات كهلٍ صغير السّن)**، فهو دومًا ينبثق بين صوتٍ وآخر، مهوم محلّق، تناصي ˝ والتناص الموسّع الحرّ هو قاعدة تأويل بيانات العنوان

الشّعري ويتبع أسلوب التداعي''[1]، في اشتياقاتٍ للسؤال الممكن في مخاضٍ دمويّ عارمٍ وعبقٍ اللّحاجة التي تتناهش لغته الحلمية ولهذا فإنّنا لو حاولنا فهم الإبداع الثقافي منعزلاً عن الحياة الاجتماعية العامّة التي ينشأ فيها لكان ذلك في عقمه وعدم جدواه، شبيها بنزع كلمة من جملة أو جملة من مقال''[2]، وعند (أمل) الواقعية هي المنقذ في ألفةٍ غريبةٍ احتجاجيةٍ حافلةٍ بالمتضادات والجمع بين رِقاب المتنافرات وجمع النقيض إلى نقيضه، في السياق الواحد، ومن هنا صار التضاد أول عناصر الشّعرية وأهمّها في تكوين نصه الشعري''[3]، ونبيّن ذلك في مخطّط بياني:

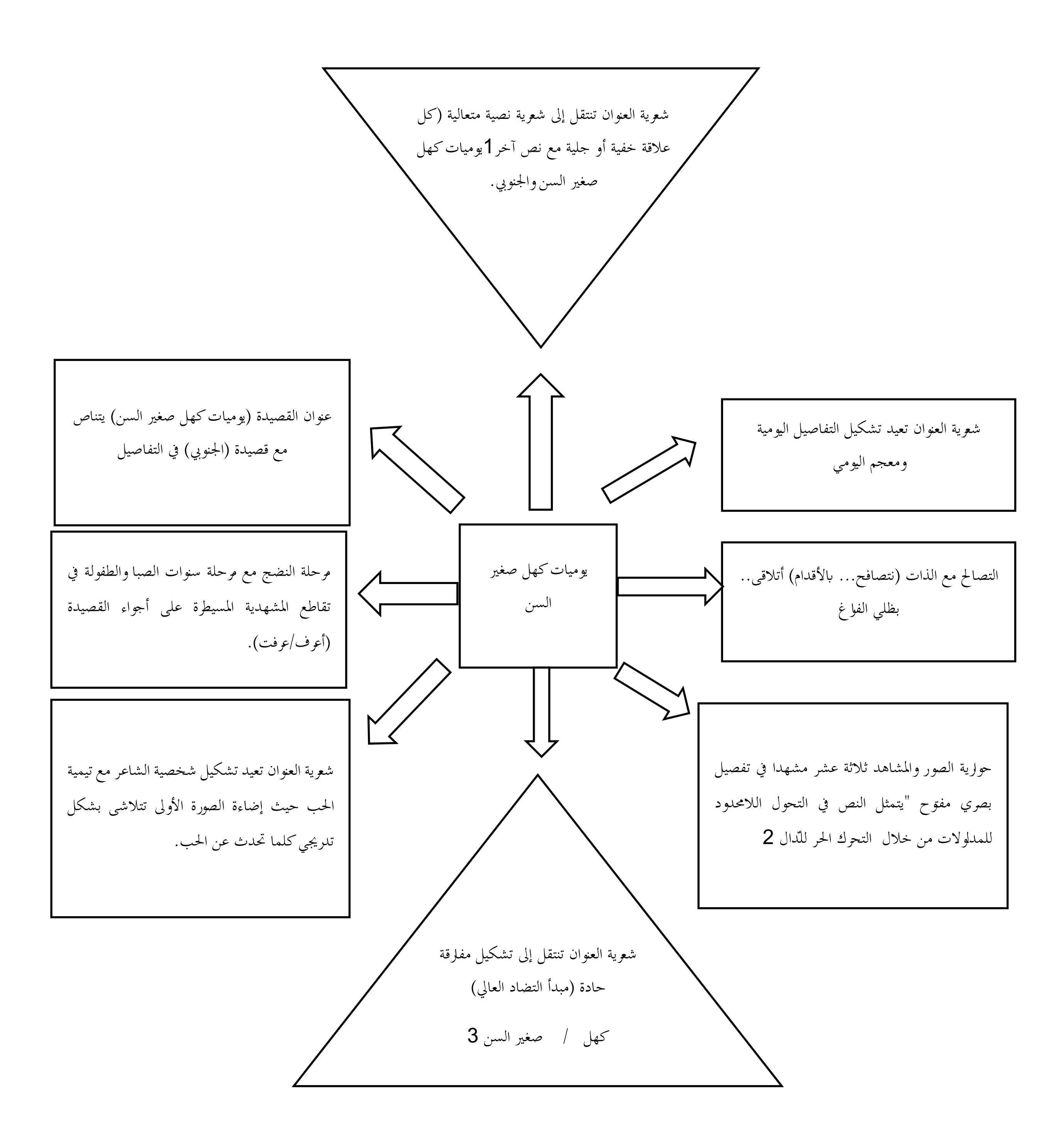
---

[1] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1998، ص71.

[2] – صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1980، ص227.

[3] – عاصم محمد أمين بن عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1425هـ/2005، ص64.

مخطط يوضح شعرية عنوان القصيدة



1 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص .10

2 عبد السلام عبد الخالق الزبيدي، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 21.

3 ـ ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش) نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، أمانة عمان الكبرى ، الأردن ، ط 1 ، 2002 ، 58 .

6 ـ كينونة "الكتابة/القراءة" والترتيب الخصيب:

(قصيدة: إجازة فوق شاطئ البحر)

تتشكّل القراءة والكتابة على فهم هدمي مفتوح ومستمر، للبحث عن شعرية مغايرة تجاوزية خلاّقة '' وهو الفكر الذي ينهض على النص لكن بتأويل يجعل النص قابلاً للتكيف مع الواقع وتجدّده ''[1]، وقد طرحت الحداثة ''مقولة التجاوز المستمرّ ورفض الشّكل النهائي، ومفهوم الكمال، ورفض النموذج ''[2]، ولعلّ جوهر الشّعر دوما يقوم على ابتكار معاني ودلالات جديدة، ''فالمعنى الجديد، أدى إلى استخدام ألفاظٍ قريبةٍ ''[3]، وليس الشّعر سوى إطلالةٍ على عالم الغيب كنشاطٍ فعّالٍ خلاّق يمارسه الشّاعر على نفسه وعلى الآخرين وكل المتعاليات الأخرى المحيطة به، ''فالشّعر بحث مستمرّ''[4]، يتماهى ويتجوى ويحترق ويتّقد، لينشأ السّؤال الجديد، "كيف أكتب؟)[5].

يستدعي (أمل دنقل)، في قصيدته (**إجازة فوق شاطئ البحر**)*، كلّ الموروثات الغائبة الشّعبية واليومية وذلك بعد انقطاع عن الكتابة فترة تنقلّه بين الإسكندرية والسّويس والقاهرة، وبعد فترة صمتٍ طويلةٍ للإلمام بكلّ التيارات الفكرية والشّعرية والسياسية والأدبية فكان النص:

أُغُسْطُس،

الإسكَنْدَرِيَّة:

---

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–الأصول)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994، ج1، ص13.

[2] – كمال أبو ديب، جماليات التجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص247.

[3] – أدونيس، الثابت والمتحول (بحث الإبداع والاتباع عند العرب–تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1979، ص179.

[4] – أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ج3، ص17.

[5] – أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص260.

* قصيدة (إجازة فوق شاطئ البحر): كتبها في الإسكندرية عام 1963 وظل الشاعر (أمل) ينقحها ويعدلها حتى اكتملت صورتها النهائية عام 1966 وقد نشرت في ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

وَاليُودُ يَشِعُّ فِي رِئَتَيْن...

يَسُدُّ مَسَامَهَا الربْو... وَالأَتْرِبَة!

***

طُفُولَة "مَايُو" تَشِيخُ،

وَفِي الصُّبْح: نَرْفَعُ رَايَاتِنَا البَيْض للبَحْر... مُسْتَسْلِمِينَ

لينخرنا المِلْح، يَمْنَحُ بَشَرَتَنَا النَّمْشَ البَرَصِي

وَنَفْرِشُ أَبْسِطَة الظُّهْرِ، نَجْلِسُ فَوْقَ الرِّمَال

نَمْرَوِحُ فِي حُزْنِنَا الغَامِضِ الشَّبقِي... لِكَيْ يَتَوَهَّجَ!

(.. حِينَ هَمَمْنَا بِإِمْسَاكِه: احْتَرَقَتْ يَدُنَا!)

نَتَلَمَّسُ ثدي البَكَارَة... كَيْفَ تَجِفُّ النَّضَارَةُ فِيهِ

فَيَفْرِزُ سما... وَدُودًا يعِيث بِتُفَّاحَة مُعطَبَة!؟[1]

لا بد أن نقف عند الشّاعر (أمل)، وهو يُصغي إلى ملامح المكان مرة أخرى (**الإسكندرية**)، ويقود دوريةً طويلةً من الكلمات، ينبش بها رماد الذاكرة من ذكريات طفولته، وهو يتأمّل الوجوه المتكدّسة، في تجربةٍ جماليةٍ جديدةٍ ولغةٍ يوميةٍ محلّيةٍ، وتراثٍ شعبيّ شفاهيّ انطوى على موضوعاتٍ راهنةٍ، ولأنّه شاعر مولع بالواقعيات والأمكنة بكل ما احتوته من تفاصيلٍ يوميةٍ، إلاّ أنّ نصّه هذا الذي ظل يتغير ويتحوّل ويسكن ويصرخ طوال سنوات، في مغايرة وجدة شكل قراءة بصرية (**للبحر**) بسيماته المتعدّدة (**الصخر/الشاطئ**) في شكلٍ من الأشكال المرئية وارتباطٍ بالفضاء المطلق، الخارج عن سيطرة الإنسان وقرائنه الأسطورية.

هل هو الهمّ ذاته الذي ترددت أصداؤه في نصّه الأول (مقتل القمر)، المتصل بذاكرة الطفولة، هذا الهم الذي يسيطر على روح الشّاعر منذ سنوات الصبا وعلم الهجرة من الجنوب إلى الشمال، فقد دفعت بالملايين نحو بلاد لا يعرفونها، بحثًا عن حلم زائف بالخلاص، لكنه حلم يتجه نحو الموت والهزيمة:

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص143.

وَاليُود، يَنْشَع فِي رِئَتَيْن...

يَسُدُّ مَسَامَهَا الرَّبْوُ... وَالأَتْرِبَة!

أم أنّ الذي دفع بالشّاعر وكل ذات إنسانية إلى البحث عن صبح جديد، هو ذلك الشّعور المرميّ الذي يسيطر على جيل كامل:

وفي الصُبحِ: نَرفَع رايَاتنا البِيض للبَحر... مُسْتسلِمين.

الشعور بأنّ الوطن الذي عرفه الشّاعر، قد أبدل وبات يعادي ذاكرته، ويخوض معركةً هائلةً ومدمّرةً معها، شعور بأنّ الوطن ينفلت من نفسه ومن منظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية والجمالية، على مقاس حلم شائه وقبيح ووقح ومستسلم! ... (فحين هممنا بإمساكه... احترقت يدنا... !!).

هل كانت الهجرة التي لم يعرف الشعب المصريّ مثلها من قبل أحد أدوات الإبدال هذه !؟، أم كانت إحدى نتائجها !؟، أم أنّها لعبت الدّورين معًا؟ .

وتأتي الإجابة من خلال القصيدة الحكائية "في ترتيبٍ خصيبٍ بمعنى الانفتاح على أجناسٍ محتملة الوجود"[1]، فالكتابة تتغيّر تغيّرا نوعيًّا حتى تصبح الخريطة التي كانت عليها حدود الأنواع بيضاء تمامًا في حضورٍ إبداعيّ جليّ، "والعبارات تفصح أنّها عن وظيفتها من جهة قصدها الدّلالي في الحياة"،[2] وهي كذلك تتخيّر بواطنها وظواهرها والتي تفضي إلى استشعار الغوامض بتأسيس (لقارئ مقاوم)، "فالقراءة عملية فتح لنوافذ النص أو منافذه، ذلك أنّ النص هو مجموعة تداخلاتٍ أو تبادلاتٍ ونوافذ تنهض بها الصّور والرّموز التي تتفاعل بقوة المحمولات والشحنات الدلالية للكلمات والتراكيب"[3]، ونتوسّل بهذا دلالة رمزية "بحيث لا نرى منها إلاّ الدّلالة الثانوية عن طريق

---

[1] – جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، العراق، المغرب، ط1، 1985، ص9.

[2] – جاك دريدا، الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل)، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص53.

[3] – خالدة سعيد، فيض المعنى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص12.

الدلالة الأولية، حيث تكون هذه الدّلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنوّ من فائض المعنى"[1]، وعبر تاريخ الممارسة النصية كان هناك انتهاك لنسق الجنس الأدبي ونظامه.

يتصاعد إيقاع الحكي والسّرد في النص في مواجهة مفارقة*، بين الطفولة كذاكرة والكهولة، التي اختزل الشّاعر عناصر حكيها، فهي تخاطب في الصبح رفع رايات الاستسلام، وفي اللّيل خفض الرّايات، على نحو يلغي القيمة الفعلية لتناوب اللّيل والنهار، لتكتسب في (الشّعر/السرد) الجديد، قيمةً تأويليةً مغايرةً، ومفارقةً تستشف الوجود والعدم وتذهب في الخطيئة والغفران وترتد إلى التكرار والاستسلام، تمجّد الموت داخل حياة ميتة والحياة داخل موات حي، وتحتكم إلى المراثي، وتدلّ على ذلك مفردات سالبة (**سيد، الربو، الأتربة، تشيخ، مستسلمين، ينخرنا، حزننا الغامض، احترقت يدنا، تجفّ النضارة، يفرز سما، دورًا يعبث بتفاحة معطبة، يخفض راياتنا، ننقض، هل نحن موتى؟، اهتزازاتنا، ظلام المداخل، ذبذبة النظرات، الزبد المرّ، ننشب أنيابنا، الطيور المهاجرة المتعبة، مات، نكهة الجوع، بسمة شاحبة، راية حزن، غضبة ريح، طريق المدافن، الرّحلة الخائبة، الرّاية الغاضبة، المقابر**).

أ / الحكاية الشعبية (قصة خارج القصة):

يصبح الأمر مختلفا عند (أمل) في توظيف الحكاية الشعبية القديمة في قصيدته، يقول:

---

[1] – بول ريكو، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص97.

* المفارقة: Paradox: تتجلى المفارقة في مظاهر مختلفة بالوجود والانسان والمجتمع والكون وتبرز في قضايا الحياة وزوايا التناقض والتضاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون متوافقة، وهي تتصل بالتهكم والسخرية والمبالغة في إظهار الألم والموت في إدراك حقيقة العالم الضدي في تنافراته وتناقضاته وصار لزاما على اللغة الانفلات من قيود المعنى الواحد لتحقيق شروط القراءة والتلقي وقد يشتبك المصطلح: Paradox: مع مصطلح Irony وهي ترتكز على المراوغة والدهشة والقلق والتردد والتناقض والتعارض وتتعدد أشكال المفارقة إلى مفارقة لفظية ومفارقة موقف، أما المفارقة اللفظية فهي: أسلوب إبراز وأسلوب نقش غائر وأما مقارنة الموقف فهي: مفارقة التنافر البسيط/مفارقة الأحداث/المفارقة الدرامية/مفارقة خداع النفس/مفارقة الورطة.

–انظر: مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الدعوية)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

–خالد سليمان، المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.

صَدِيقِي الذِي غَاصَ فِي البَحْرِ... مَاتَ!

فَحَفَظْتُهُ...

(... وَاحْتَفَظْتُ بِأَسْنَانِه...

كُلَّ يَوْمٍ إِذَا طَلَعَ الصُّبْحُ: آخُذُ وَاحِدَةً...

أَقْذِفُ الشَّمْسَ ذَاتَ المحْيَا الجَمِيل بِهَا...

وَأُرَدِّدُ: "يَا شَمْسُ"، أُعْطِيك سنَّتَه اللُّؤْلُؤيَّة...

لَيْسَ بِهَا مِنْ غُبَار... سِوَى نَكْهَة الجُوع !!

رُدّيه، رُدِّيه... يَرْوُ لَنَا الحِكْمَةَ الصَّائِبَة"

وَلَكِنَّهَا ابْتَسَمَتْ بَسْمَة شَاحِبَه!)[1]

فالنصّ الشّعبي الذي وظّفه الشّاعر ''بديل للواقع المؤلم الذي يعيشه الإنسان، ولكي يقنع الإنسان بهذا البديل فإنّه يتوسل بالمنطق النفسي لا بالإقناع العقلي''[2]، والحكاية الشّعبية في صور تعبيرها عند الشعوب العربية، جوهرها ''أنّه يصارع الظلم والسّيطرة الغاشمة كما أنّه يحلم بالحكم العادل''[3]، وهو الشّاعر المولع بتوظيف موروثاته الشّعبية المصرية والعربية القديمة، وهنا يتناص مع الطقوس والعادات الشّعبية، والتي تختزل أحلام الطفولة والذّاكرة والاحتفال بالطفل إذا استبدلت أسنانه اللّبنية بأسنانٍ جديدةٍ فيأخذ الأولى ويقذفها بعيد في عين الشمس وهو ينشد:

يَا شَمْس يَا شَمُّوسَة

خُذِي سنَّة الجَامُوسَة

وَهَاتِي سنَّة العَرُوسَة[4]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص144-145.

[2] – محمد عزري، الرمز ودلالته في القصة الشّعبية الجزائرية (دراسة)، دار سيم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص144.

[3]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1974 ،ص98-99.

[4] – وليم نظير، العادات المصرية بين الأمس واليوم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1967، ص10.

وهذا الطقس يختلف في تفاصيله عند شعوب العالم*، ومنتشر في صعيد مصر (**الجنوب**)، حيث يلقي الفتى أو الفتاة بالسّن القديمة في وجه الشّمس مع تلاوة تعويذةٍ أو تميمةٍ معيّنةٍ تستبدل بسن جديدة، وهو في رمزية مرتبط (**بالشّمس**)، والشّمس في الدّيانات الفرعونية القديمة كانت هي التيّ اختارها (**أخناتون**) رمزًا للإله الواحد محدثًا بذلك ثورةً ضدّ الإله (**آمون**) وكهنته الذين قاموا لثورتهم المضادة وقضوا على نظامه، لقد اختار الشمس (**الإله آتون**) كقوة عظمى والنيران التي يقف خلفها الإله (آتون) هي رمز للبعث والولادة والعودة إلى الحياة والاستبدال، لكنّها عند (أمل دنقل) تتضادّ في مفارقةٍ مأساويةٍ حيث يعيد تشكيل الذّاكرة، ولم تعد (**السّن الذّهبية**) هي المبتغى ولا (**اللؤلؤية**)، إنّما هو ارتداء الوهم والاستسلام والهزيمة والموت الذي يتكرّر في النصّ (هل نحن موتى !!)، (ولكنّها ابتسمت ابتسامة شاحبة !!).

---

* هذا الطقس الشعبي يرتبط في ذاكرة الشعوب فهو في أمريكا وأوروبا يختلف فالطفل يضع سنته المخلوعة تحت الوسادة منتظرا جنية الأسنان لتستبدل أسنانه بقطعة نقود ذهبية، وفي لبنان يتم إلقاء الأسنان في البحر ويقال عند إلقائها (يا شمس خذي سنة الفار وامنحيني سنة ذهب)، وفي تركيا تدفن الأسنان في المكان الذي يريد الطفل أن يعمل به عندما يكبر وفي ألاسكا: يتم إخفاء السنة المخلوعة في قطعة خبز أو لحم ويتم تقديمها لأنثى الكلب، وفي البرازيل تترك السن على النافذة مع قصيدة مهداة للطيور التي تستبدل السن القديمة بواحدة جديدة.

وفي دول شمال افريقيا كتونس ينشد الطفل:

يا شمـــــــس يا شمّوســـــــة   يا عوينـــــة القطّوســـــــة
خـــــوذي ســـــن الحمــــار   واعطيـــــني ســـــن الغــــزال

وليبيا:

يا شمـــــــس يا شموســـــــة   يا عوينـــــة العروســـــة
خـــــوذي ســـــن الحمــــار   واعطيـــني ســـن الغـــزال

وفي الجزائر:

يا شمـــــــس يا شميســـــــة   يا خــــــويتم الخميســــــة   (عطيتــك فضــة
هــــاكي ســـــنة الحمــــار   واعطيـــني ســـنة الغـــزال   أعطيني ذهب)

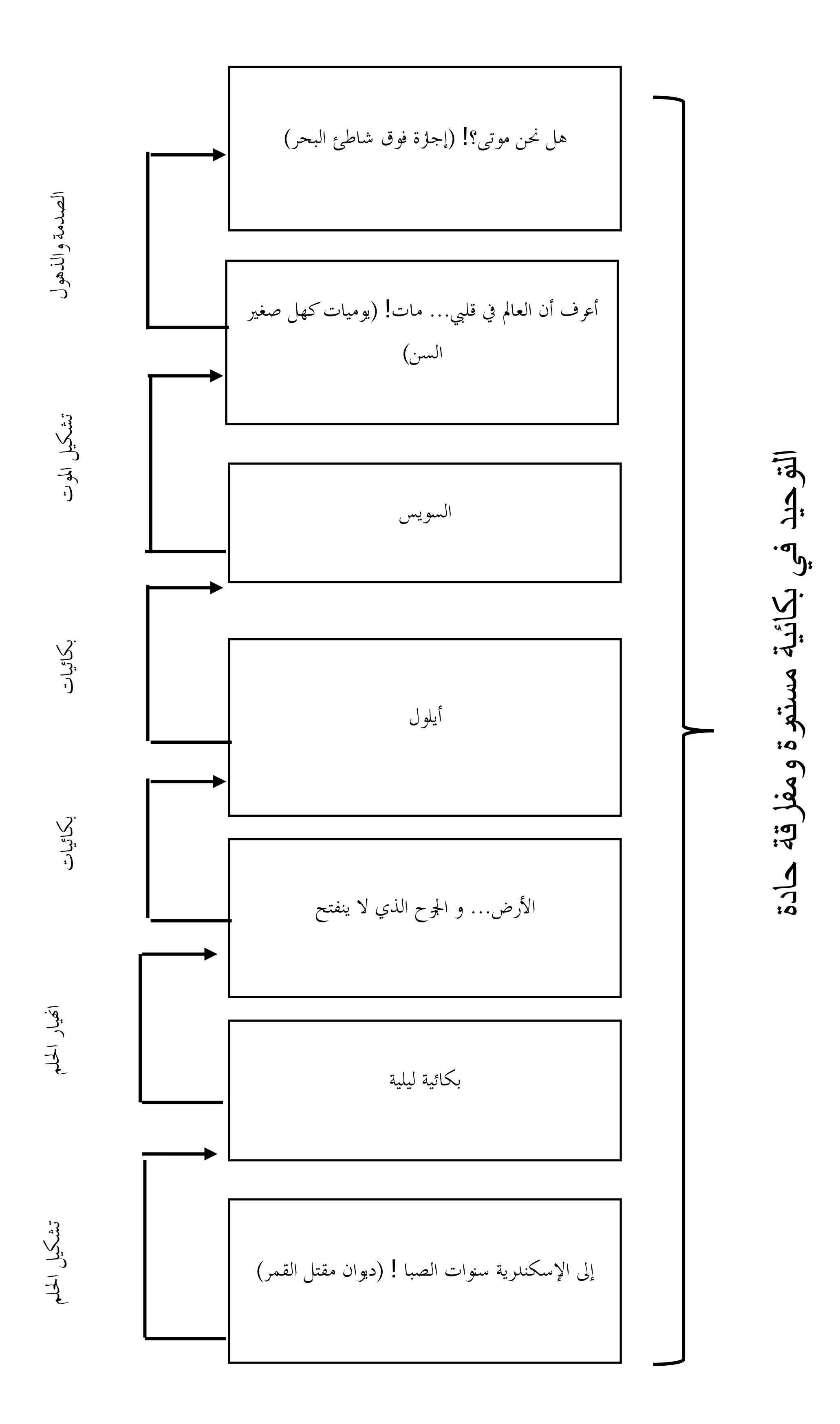
انظر: سكينة إبراهيم بن عامر، طبارة ورق (كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي)، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرو، مصر، ط1، 2005.

ولكن لماذا يعرض الشّاعر (**سنة صديقة الميت؟ !**)، عكس ما ترويه الطقوس الشّعبية القديمة فالطفل الصغير هو الذي يقذف بسنته !!، ويعرض جزءًا من جسمه للشّمس والإله، طالبًا الأفضل !!، هنا تتجلّى بلاغة المفارقة؛ فالقصيدة وأبطالها في ظلّ الهزائم المتكرّرة والذّاكرة المشبعة بالموت، تفقد حيويتها ونضارتها بكلّ فتورها وذبولها وأقنعتها ومكاشفاتها، ولم تعد تلك العادة الشّعبية سوى طقس مأساوي مقيت، كبؤرة متعينة في الكينونة التي تواجه الحياة والموت داخل كهف الهزيمة "والمتأمل في شعر أمل دنقل: يلاحظ بوضوح أنّ المفارقة كانت سمة بارزةٌ فيه منذ بداياته على نحو ما نلحظ مثلا في قصيدة (قلبي والعيون الخضر) وحتى النهاية"[1]، ونبيّن خطّ المفارقة التصاعدي في المخطط التالي:

---

[1] – فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1424هـ/2003، ص276.

- **تصاعد المفارقة الحادّة وتوظيف صيغ الحكي والسّرد الشّعبي**



7 ـ صوت اللاّ–دلالة والنهايات المنكسرة:

(قصيدة : مَوتُ مُغنَية مَغْمورَة)

أ/ صوت أول: وعي النص الذّاتي:

السينما فنّ من فنون الإبداع البصري، وكان لابد للتنظير السينمائي أن يلتقيَ بالتنظير الرّمزي للشّعر من خلال اللّغة كأداةٍ فاعلةٍ خلاّقةٍ، ولهذا كانت للسنيما لغتها الخاصّة التي لا تعتمد على النصّ المجرّد بقدر ما تعتمد على حركة (الصّورة/المشهد، الصّوت، المونتاج، المكساج) والإيماءات مع مصادر الفعل والحوار المحرّك للحدث، إضافة لعاملي الزمان والمكان والشّخصيات الدّرامية، وهي جميعًا تقوم على استكمال الصورة في كتابة أيّ نصّ.

في هذه القصيدة **(موت مغنية مغمورة)**، يقدم الشّاعر عملاً مختلفًا كلّ مرّة ونصًّا مشتركًا (النص الثقافي)*؛ فهو يوازي الرّوح الشّعرية بالهاجس السّردي الرّوائي، والنحت اللّغوي، مع عينٍ واحدةٍ متحرّكة مع الزّمن وآلياته والمكان وتفاصيله، إلى ذلك يظلّ محموما ملظى وجريحًا مدمى يدارى انخلاعة الكينوني الدّاهم وانمزاقه وتمزّقه بين الحياة والموت، ولو أنّه في غرفة الحياة ينتظر الموت، لذلك يبتدع الشّاعر المفاجأة والدّهشة واللّغة اللاّهية المليئة بالانفتاق والانتظار، ''فالسينما أصبحت ببنيتها البصرية/الصوتية كنافس اللّغة الشعرية في قدرتها على التعبير الفنّي''[1] وعلى اعتبار أنّ الصورة

---

* النص الثقافي: هذا المصطلح وصفته في مقابل مصطلح (الزمن الثقافي) الذي قدمه المفكر والشاعر أدونيس في مقاله حول الكتابة الجديدة، حيث أنه ركز على الزمن في النص الشعري على أنه يتسع إلى كل الأزمنة في توق للتغيير العلاقة في فعل الإبداع ويتصل هذا بكل مصادر الخلق من تناص ورمز وإيقاع وفعل قراءة وتلقي والأشكال الطباعية وكل المتعاليات النصية، وهذا حسب مفهومي، فإن الأمر يتسع من حصر الأمر في الزمن إلى النص بكل مقوماته وعلائقه ومكوناته الداخلية والخارجية، ولهذا فإن مصطلح (النص الثقافي) بالنسبة لي أكثر تحديدا ودقة.

انظر: أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف (للحرية والابداع والتغيير)، مجلة شهرية تصدر مؤقتا كل شهرين، بيروت، لبنان، ع15، أيار/حزيران 1971، ص3–7.

–أدونيس: تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف (للحرية والابداع والتغيير)، مجلة شهرية تصدر مرة مؤقتا كل شهرين، بيروت، لبنان، ع16، تموز/آب 1971، ص9–27.

[1] – أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، سلسلة كتب ثقافية، وزارة الثقافة، الأردن، ع186، ط1، 2015، ص33.

هي علامة سيميائية، وبناءً على ذلك ''فإنّ إدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية لا يتمّ انطلاقًا ممّا تشتمل عليه في هذه العلامة من عناصر قادرةٍ على إحالتنا على تجربةٍ واقعيةٍ بل يتم عبر المعرفة السّابقة التي تتوّفر عليها الذّات المدركة''[1]، ومن هذا المنطلق ووفق غاياتٍ تأويليةٍ نتّصل ''بمفهوم التخمين''[2]، وهو فرضيةٌ مرتبطةٌ لقارئ مقاوم، الذي يقوم بصياغة أسئلة جديدةٍ، من نوع:

- **(ماذا يريد النصّ قوله؟!).**
- **(ماذا أريد أن أقول؟!).**
- **(ماذا تقول القراءات المتعالية الأخرى؟!).**

وقد اتسعت القصيدة وتداخلت مع أجناسٍ فنّية كالسينما، والرّسم، وتجلّى ذلك بشكلٍ خاصّ عند (أمل) في تقسيم النصّ، إلى مقاطع بصريةٍ/ تشكيليةٍ، '' ممّا أدّى إلى إعداد قصائد تقترب في تشكيل صورها وتقديم مادّتها من أسلوب اللّوحة ''[3]، إنّ الشّعر بهذا التداخل '' يحتاج إلى اللّغة كلّها بكلّ مظاهرها ووجودها وعناصرها''[4]، ورمزية الصوت الأوّل تختزل كلّ المشاهد، يقول أمل:

صوت (1)

أَغْلِقِي المِذْيَا عَ
هَذَا زَمَنُ السَكْتَةِ
"سَالُومِي" تغني...
مَنْ تَرَى يَحْمِلُ رَأْسَ "المعمدان" !؟

***

فِي انْكِسَارَات الظِّلَال...
تَبْدَأُ الأُحْزَان فِي أَعْمَاقِنَا إِيقَاعُهَا الهَادئ،

---

[1] – سعيد بنكراد، سيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012، ص122.
[2] – سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل سيميائيات ش. س. بورس)، ص188.
[3] – كريم شغيدل، الشعر والفنون (دراسة في أنماط التداخل)، دار شموع للنشر للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2002، ص18.
[4] – تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ص97.

تَصْحُو الرَّغْبَةُ المرْتَعشَة

تَتَوَالَى قَطَرَات الصَّمْت مِنْ صُنْبُورِهَا الفِضِّي

كَيْ تَرْسُمَ فِي صَفْحَة مَاضِينَا... الدَّوَائِر

صُورَة لامْرَأَة تَجْلِسُ فِي البَهْوِ-تُحَرِّكُ الصُّوفَ-

فِي مِئْزَرِهَا البيتِي، لِفَاء الضَّفَائِر

نَقَرَات المطَر العَذْبَة فِي النَّافِذَة البَيْضَاء

دفْقُ الدِّفْء مِنْ تَمْتَمَة القِطَّة

مُوسِيقَى السُّكُون الموحِشَة

مَرْكَبَات الغَدِ تَدْنُو فِي الخَيَال...

تَصْهَلُ الأَفْرَاسُ عِنْدَ البَاب:

-"أَيْنَ القَادِمُون؟"

-الَّلَيْلُ "الوِحْدَة... وَالشَّوْق المحَال[1]!

يتناص الصّوت مع قصّة (**سالومى**)*، وهي تحمل رأس يوحنا المعمدان الزاهد على طبق من ذهب، حيت رفض الجمع بين الأم وابنتها، ورفض كلّ إغراءات الحياة، وفي ليلةٍ رفضت فيها (**سالومى**) الابنة للملك الطاغية، استطاعت أن تنتزع منه امرًا بقطع رأس الزّاهد الورع (**يوحنا**)، و الشّاعر يحاول استنطاق واقعٍ بائسٍ بالتركيز على مفردة (**صوت**) ليدخل في مفارقة السّكوت، لينصت فيه مع (**سالومي**)، كل منهما لمونولوج داخلي يحاكي هما مشتركًا في رؤية المكان الذي امتزج

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص146-147.

* سالومى: Salome: ابنة الملك هيرودوس الثاني وهيروديا عاشت في فترة ما بين (14إلى 62 بعد الميلاد) وقد تزوجت (هيرودس فيلسن الثاني) وبعد وفاة هيرودس فيلبس، تزوجت من (أرسطو بولس خالكيس) والذي كان ملك نالكيس وأرمينيا وقد طلبت من هيرودس رأس (يوحنا المعمدان)، يطلب من أمها وهذا بعد أن رفض مباركة الزواج الملك هيرودس، أنثباس من الزواج من زوجة أخيه هيروديا.

انظر: ق. ب، ماير، يوحنا المعمدان، تعريب: القمص مرقس داود، مكتبة المحبة القبطية، الأرثوذكسية، القاهرة، مصر، ط2، 1970، ص13.

من الزّمان في زحفٍ للموت، غير ملامح النّاس وغيره هو، وعوالم من فيه من استنكار وهزيمته ليشترك الجميع في الصّمت (أغلقي المذيا ع) والإنصات لمونولوج داخليّ في لوحةٍ أولى من القصيدة والملصقة الأولى، حيث انكسار الصّوت وانكسار اللّغة عند الشّاعر في إيقاع سرديّ مضطرب القافية: (ع– **ة–ي–ن–ل–ئ–ة–ي–ر–ف–ر–ء–ة–ة–ل–ب–ن–ل–ص–س–ا–م–ب–ص–ل–ى–ن–د–ر–ي–ض...**) فاللّوحة ملاذٌ آخر حين تتكاثر الأقنعة، سيتّخذ الشّاعر المونولوج الدّاخلي '' وسيلة لتقديم يعطي العمليات النفسية''[1]وهو دومًا متصل بالماضي عن وعيٍ شديدٍ، إنّه مثال تيار الوعي '' ودعنا نمثّل الوعي بأنّه يشبه كتلة ثلج كلّ كتلة ثلج وليس الجزء السّطحي منها فحسب، والذي هو صغير نسبيًّا وقصصيّ تيار الوعي–بناءً على هذا التشبيه–يهتمّ أساسًا بما يرقد تحت هذا السطح''[2]، ويتّضح أنّ (أمل) يحاول أن يتمظهر كساردٍ، مؤسّسٍ لحكاية بمشاهد موزّعة، إبرازًا لحالة التشتيت والفراغ في تراكم وتداعي وحشد للصّور المفردة وتوليد''[3] وهي:

- **صوت (1)**:
- **(تقاسيم)**:
- **منفرد**
- **صوت (2)**:

أ/ صوت خارجيّ (الهمّ الجمالي الأوّل): الشّاعر، لا يبدو مهمومًا بالهزيمة بقدر ما هو مهموم بما يمكن أن نسمّيه (احتمالات–الشّعر–السّرد–النصّ–الكتابة)، أو ممكّناته، وهو همّ جمالي بالدرجة الأولى، فهو يستغلّ كلّ إمكانات اللّغة في مفارقاتها وتضادّها و '' تقابل الأضداد التي لا تجتمع إلا لتتنافر''[4]يبدو أكثر وضوحًا حين يقابل صوتًا خارجيًّا بصمتٍ داخليّ وموتٍ مغمورٍ وكأنّه يريد أن

---

[1] – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 1423هـ/2002، ص212.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجم له وقدم له وعلق عليه: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص27.

[3] – أحمد الدوسري، فضاء النص بين إيقاع الشعر وإيقاع العصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص279.

[4] – أمل نصير، فضاء النص بين إيقاع الشعر وإيقاع العصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص279.

يضمن للنصّ فراغه الدّلالي (اللاّ–دلالة) وانكساراته الفنّية، حين ''تفتح وعي الشّاعر على نكسة تكرس نكبة وحلم مستلب وشتات متراكم وواقع عربيّ مرير''[1]، تعبّر عنه حركة الأفعال الحاضرة والمتتالية... (**أغلقي–تغني–يحمل–تبدأ–تصحو–تتوالى–ترسم–تجلس–تحرك–تدنو تصهل..**) فهي حركات تجعل المتلقّي، يشعر بحيرةٍ أمام احتمالات الصوت واللّغة والسّرد والشّهر، وكأنّما يريد الشّاعر أن يقدّم لنا صوته الخاصّ فقط في لغته وقدرته دون أصوات أخرى (**أغلقي المذياع!**)، (**تتوالى قطارات الصمت**)، فالشّاعر يعمد ويحرص على '' بناء لغةٍ مدهشةٍ وإيجاد علاقات بنائية غير مسبوقة أو مقترحة من قبل ''[2] وللشّعر قدرة الحميمية والتوقان النهوم للالتصاق بتفاصيل الحياة والألفة البكائية الصامتة و'' لغته الخاصّة المجاوزة للغة الحياة والبعيدة عنهما بعض الأحيان''[3]، هذه اللّغة تصبح أكثر عمقًا وتحوّلا وتجديدًا في توظيف صور حسية وبناء دائري ''وهو ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختم الشاعر به قصيدته ''[4].

ويشير (أمل) إلى (**بينيلوب**)*، وهي تحيك غزلها ثم تنفضه في انتظار (**أوديسيوس**) أحد أبطال الإغريق في حرب طروادة، فبعد طول غياب زوجها دفع العديد من الرجال النبلاء إلى التقدّم لخطبتها؛ ولكن وفاءها لزوجها كان ردا لصدهم ورفضها لهم؛ لكنها خادعتهم فأخبرتهم أنّها ستختار واحدًا منهم عند انتهاء حياكة غطاء كفن لوالد زوجها (**لارتيس**) لكنّها كانت تزيل جزءًا من الغطاء الصّوفي الذي تحيكه كي لا ينتهي إلى أن كشفها أحد الخدم، وعند الشّاعر (أمل دنقل) ففي لوحةٍ صامتةٍ جامدةٍ حزينةٍ، حزن الهزيمة وانكسار الآمال وتوالي الخيبات في ظلّ صمت الجميع وانصهرت

---

[1] – أحمد موسى الخطيب، وهج القصيدة (دراسات في الشعر العربي المقادم)، عمادة البحث العلمي، جامعة البترا، الأردن، ط1، 2010، ص53.

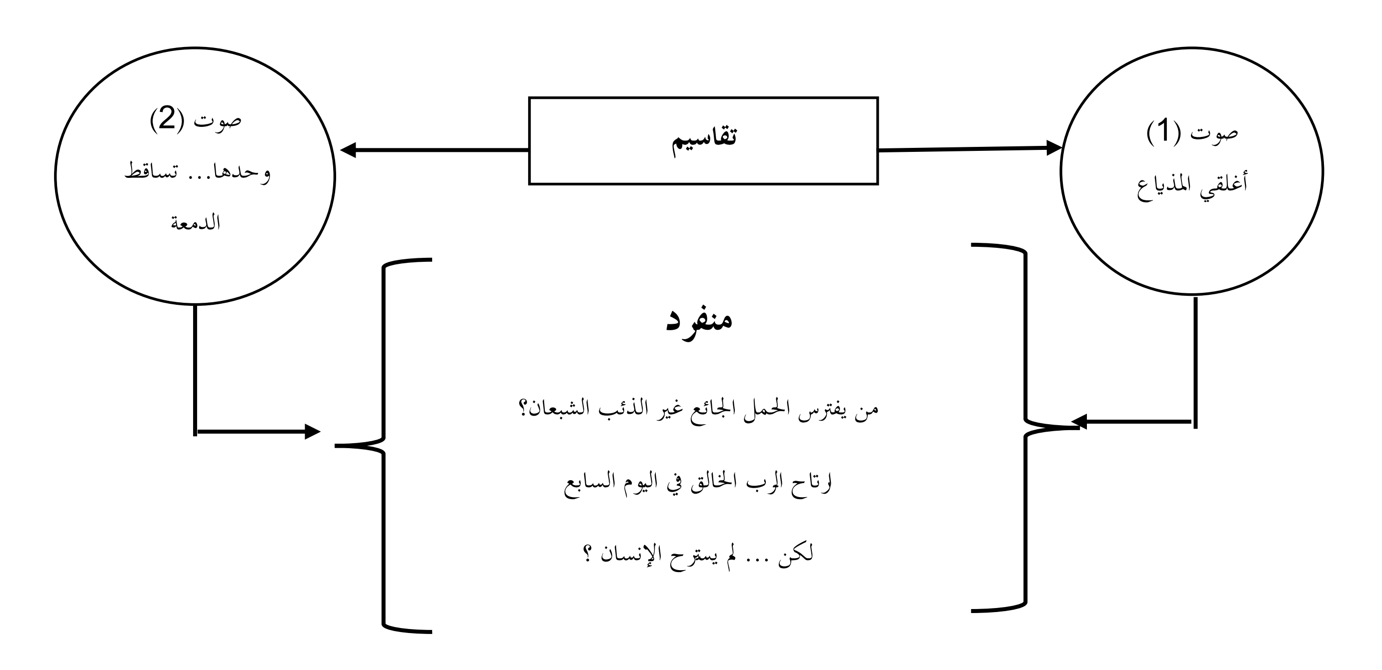
[2] – علاء الدّين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1996، ص14.

[3] – صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1977، مج3، ص166.

[4] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص160.

* بينيلوب: أو بينيلوبي في أوديسية هوميروس وهي زوجة أو ديسيوس الوفية التي ظلت ترفض الخاطبين الذي تقدموا لها طوال غيبته في رحلته الطويلة حتى عاد إليها في النهاية ولها ولد يدعى (تليماخوس)، والدها (إيكاريوس) ووالدتها الحورية (بوربوا).

صورة (**بينيلوب**) في سياقات السّكون وتمتمة القطّة بدل الرّفض والتمرّد والحيلة، وتوظيف الأسطورة، تجربة إنسانية ''تمتلك القدرة –شأنها شأن كلّ التجارب الإنسانية الكبيرة– على الحضور الدّائم، أو التجدّد المستمرّ والالتقاء بتجارب الإنسان''[1]، وثمة ملمح في توظيف الرّمز الأسطوري لافت، وهو ''كتابة التجربة التي تعنى بالملمح الجمالي للأسلوب الأسطوري... على نحوٍ يبعدها عن إيقاع الشّعر ويقربها من النثر المركز''[2] ويجعلها كالقصّة وهي الواقعة تحت تأثير مدارس التصوير المعاصر و ''الصور التجريدية المفكّكة''[3]، تأييدًا للّحظات الهاربة من التاريخ ''فالحزن استطاع أن يحقّق تأصيلاً في القصيدة العربية الحديثة''[4]، من خلال ''الرّصد المتتابع للجزئيات وتوليد الصور الشّعرية من بعضها''[5].



ب / تقاسيم... المكان والزّمان:

---

[1] – محسن طميش، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ع301، ط1، 1982، ص120-121.

[2] – عبد الرضا علي، الدراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص122.

[3] – السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1991، ص79.

[4] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص385.

[5] – محسن اطميش، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، ص27.

يتابع (أمل دنقل) اللّوحات البصرية بالأبيض والأسود من زاوية أخرى، فالمشهد ينقلنا مباشرة عبر لقطاتٍ ثابتةٍ وقريبةٍ لحكاية مكرّرة وأحداث رتيبة، لكنها تنويعات بصريةٍ وسرديةٍ أيضًا في حواريةٍ جدليةٍ:

(تقاسيم):

عَقِبَ اسْتِعْرَاضِهَا الفَاشِل... لَمْ تَخْلَع رِدَاءَ الرَّقْص
ظَلَّت خَلْفَ أَسْتَار "الكَوَاليس"،
تَرُدُّ السَّحب الزَّرْقَاء عَنْ أَعْيُنِهَا، تَبْكِي شَبَبًا...
كَانَتْ المِتْعَةُ فِيه: قِطْعَة الجُبْن... وَكَأسَيْن مِن "الروم"
لِكَيْ تَمْرَحُ فِي غُرْفَة رِيفِي مِنْ الطُّلّاب...
لَا تَمْلِكُ يُمْنَاه سِوَى الكِسْرَة وَالتَّبْغ الرَّخِيص،
-الآنَ يَمْشِي خَلْفَهُ... سرب مِنْ الأَطْفَال
عِنْدَ النَّوْم يَسْطُونَ عَلَى مَنْظَاره الطِبِّي... حَتَّى لَا يَرَى!
وَجْهُهَا صَافِ... وَعيْنَهَا غَدِيرَان مِنَ الحُزْنِ
وَيَدْنُو الخَادِمُ الأَسْمَر، يُلْقِي بَقاقَة الوَرْد
وَيُلْقِي دَعْوَة للسَّهَر...
(الآن سَتَمْضِي،
وَغَدًا سَوْفَ يَوَافِيهَا الطَّبِيب-المَوْتُ وَالإِجْهَاض-
هَذَا شَهْرُهَا الثَّالِثُ... رَغْمَ الحَذَر الشَّائع!
حَتَّى أَنْتَ يَا أَقْرَاصَ مَنْعِ الحَمْلِ؟!
مَا مِنْ أَحَدِ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا جَدِيرٌ بِالأَمَان!)[1]

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص147-148.

الحدث في المقطع الثاني بات أكثر ارتباطًا بالحياة واندماجًا في قضايا الإنسان الكبرى والنصّ بتقاسيمه مجرّد لحظاتٍ مارقةٍ من الحياة، تتلاشى سريعًا، لتحلّ مكانها مناحة شعرية وهزيمةٌ ثقيلةٌ ونكبةٌ طقوسيةٌ وتيارات جحيم من الفقد والهجران والفشل (تبكي شبابا–عيناها غديران من الحزن– ما من أحدٍ في هذه الدّنيا جديرٌ بالأمان!)، فثمة أزمنةٌ طويلةٌ من الأسى والألم والخوف متتالية، متداخلة، بين ذات الشاعر واستعراض المغنية ورقصها وبكائها في ميلودراما أدائية لشخصياتٍ ثابتةٍ في مكانٍ واحدٍ، تتماسك لتبتلع حزنها، وهي غير جديرةٍ بالأمان ''واللّغة الشّعرية أكثر من وسيلة للنقل أو التفاهم، إنّها وسيلة الشيطان واستكشاف''[1]، ولهذا فإن حدة شعرية النثر في القصيدة، تستيقظ في ضراوة الحياة، وتجترح الموت ثانيةً، ثانيةً، قصيدةً، مقطعا، جملةً، كلمةً حرفا، نشيجا مرا، فاصلةً مبتراة، بياضًا، صمتًا وسكونًا عدمًا وثباتًا، امحاءً ونفيا وانوجادا.

ج / (منفرد) الكتابة بعيدًا:

ينهض النصّ المنفرد في قصيدة (**موت مغنية مغمورة**) بعناصر فنيةٍ متناغمةٍ وغاليةٍ، ليغدو نصًّا متفرّدًا بذاته راسخًا وعميقًا وحاضرًا وشديد التأثير، يقول (أمل):

منفرد

مَنْ يَفْتَرِسُ الحَمْلَ الجَائِعَ

غَيْرَ الذِّئب الشَّبْعَان؟

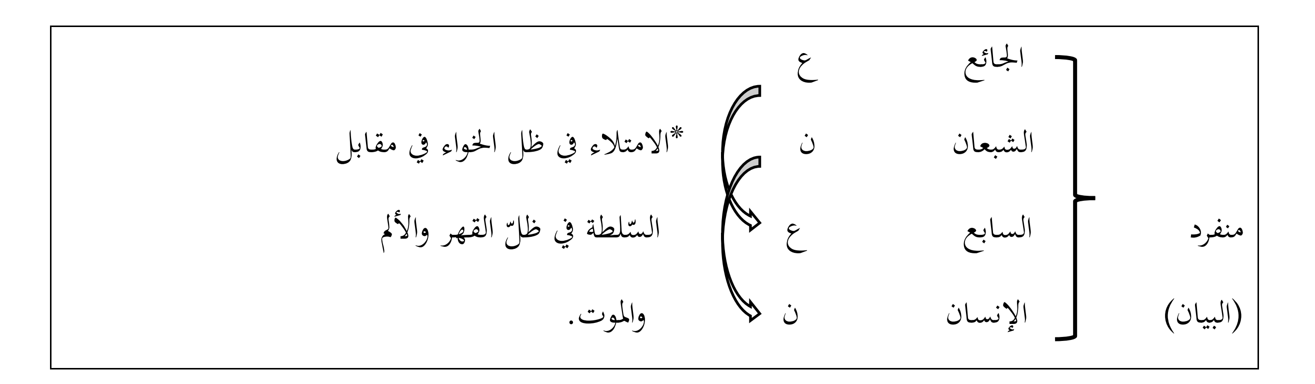
ارْتَاحَ الرَّبُّ الخَالِقُ فِي اليَوْمِ السَّابِع

لَكِن... لَمْ يَسْتَرِح الإنْسَان

الإخراج اللّغوي في هذا المقطع جدليّ بمهارة الرؤيا الشّعرية المنعزلة؛ فالإنسان معزولٌ ضعيف داخل رقعةٍ ترابيةٍ منسيةٍ ودوائر مغلقةٍ قاتلةٍ وقد انطوت على حدوسٍ ظلاميةٍ بين الامتلاء والفراغ تشكله القافية المتناوبة:

---

[1] – أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص79.



والبيان المنفرد كأنه مقطع صوتي متميز في القصيدة في شعريته وتناغم أصواته وإيقاعه وهو ''سلسلة أصواتٍ متتابعةٍ تحتوي على قمة إسماع pral of prominence''[1] والانفراد في المقطع الإيقاعيّ في شكله ودلالته، متشبّع متباين محبط، بما ترسّخ من أعماق الفكر وما ترسّب في أغوار نفس الشّاعر من رؤيا حدسيةٍ مستقبليةٍ، فمنذ بداياته عاش أزمة الوجود الإنسانيّ في تجلياتها التاريخية والحاضرة والآتية، وكان (أمل) يعني هذه الحقيقة، ويعرف وظيفة الشّعر وما يريده هو من الكتابة فكان يقول: ''إنّ الشّاعر له وظيفة اجتماعية أساسًا، لا بدّ له من موقف اجتماعي، الموقف السّياسي، موقف قال لذلك، كلّ الشّعر الذي ظهر وتبنّى شعاراتٍ سياسيةٍ زاعقةٍ لا يحمل الأسس الفنّية لتقويمه... كذلك الشّعر الذي يترجم عناوين(مانشيتات) الصحف التي تتحدّث عن إنجازات، هو شعر ساذج وتابع للأفكار التي تطرح... أنا لا أعتبر نفسي شاعرًا سياسيًّا، وإنّما شاعر وطنيّ... الإحساس بالوطن... عيني على المجتمع والأرض... والناس... والفرح... والماضي والحاضر والمستقبل''[2].

وتجسد المقطع والرّؤيا في صورتي (الله/الإنسان)، الله رمزٌ للحلم الذي خذله، والإنسان رمز حقيقة الوجود المادّية، الضائعة المعذّبة، المنغمس في الغيبيات، وقد تبلّد حسّه وتجمّد فكره وأضاع ذاكرته ووعيه للزّمن، فالشّاعر يعاني تمزّقًا بين نموذجين (الرّب الخالق/الإنسان المتعب)، وفي المشهد

---

[1] – حازم علي كمال الدين، القافية (دراسة صوتية جديدة)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ/1998، ص15.

[2] – هاني الخير، أمل دنقل (موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص12-17.

(منفرد)، نجد (الشّاعر/الإنسان)، وهو يواجه قدرًا ثابتًا طاغيًا، يفرض على الإنسان رحيلاً دائبًا في غدوّه ورواحه، في ماضيه ومستقبله، تزعجه الخصومة الأبدية:

خُصُومَة قَلْبِي مَعَ اللهِ... لَيْسَ سِوَاه[1]

فالشّاعر يرزح تحت ضربات قدره المتعب وهو يحاول أن يثبت أمام قدره لحظاتٍ وجوديةٍ باهرةٍ، يبغي تغييرها لعلّها تكون زمنًا بديلاً، تحت سياط الظّلم والخوف والقهر، فيعلق دماه، موجع القلب والحسّ، متألّم الفكر والوجدان، لا ينبئ عن خفق الحياة فيه غير أنينٍ متواصلٍ ودمع هتون متلاحقٍ وآثار سياط القدر والرّب واضحة الأخاديد بيّنة الجراح في إيقاعٍ حادّ بين طباق (الجائع # الشبعان) وجناسٍ ناقصٍ في (الجائع/السّابع، الشبعان/الإنسان) وهو اكتمالٌ للموقف والقدر فالإنسان معذّبٌ محكومٌ بقدره القاهر.

د / القرار والجواب (حفنةٌ من رماد وريح عاتيةٌ):

قصيدة (**موت مغنيةٍ مغمورةٍ**)، نشرها (أمل) في مجلة الآداب البيروتية في أكتوبر 1967*، بشكلٍ مختلفٍ عن النص المنشور في الأعمال الشّعرية الكاملة وهي كالتالي:

* عناوين المقاطع المنشور في مجلة الآداب	* عناوين المقاطع المنشورة في الأعمال الكاملة
قرار الصوت	صوت (1)
تقاسيم	تقاسيم
منفرد	منفرد
جواب الصوت	صوت (2)

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص344.

* انظر: أمل دنقل، موت مغنية مغمورة، مجلة الآداب (مجلة شهرية) تعنى شؤون الفكر، بيروت، لبنان، ع10، تشرين الأول (أكتوبر)، السنة الخامسة عشرة، 1967، ص33.

والقرار موسيقيًا وإيقاعًا، هو طبقة صوتٍ منخفضةٍ أو عميقةٍ، وهو في الموسيقى، تردّد منخفض نهائي وهو أدنى أجزاء الهارموني أما الجواب، فهو يشير إلى يشير إلى النغمات والطّبقات الصوتية التي يكون ترددها أو مجالها الموسيقي في أعلى نهايات سمع الأذن، وهو في الموسيقى، يشير إلى النوتة الموسيقية المرتفعة الحادّة، فالشّاعر يتوسّل في صمته الأول ومقطعه الأول، الصورة الرّمزية والبنية الأسطورية، سبيلاً لتشكيل أزمة الوجود والبقاء والحياة تنبض في أعماقها، شهوة التفاصيل، وإن كانت تعاني الانهيار (تقاسيم)، وتصطرع رموز الحرب والسّقوط والقهر، حتى تصل التجربة الشّعرية المتنامية إلى نهايتها.

صوت (2) ——————◄ جواب الصوت

وحدها... تساقط الدّمعة من عين اللّيال

في آخر القصيدة، أصواتٌ وأفعالٌ حادةٌ (الجواب)، (وحدها تساقط)، حيث تظهر صورٌ كابوسيةٌ طويلةٌ بالمصير المحتوم عبر الزّمان، فيتندّم طويلاً للتغيير وتنغزه الحسرات ثم يفرسه الأرق وتقنصه الحيرة عبر رموز موزعةٌ **(اللّيال–الوهم طويلا–الأرض–قهوتها المرة–المذياع مازال)**، وتصل الرؤيا بالشّاعر، إلى ما بشبه اليقين ليتجسّد في مفارقةٍ حادةٍ وإيمان قويّ ومنفردٍ في أنّ الانبعاث والإضاءة، وهمٌ وموتٌ متنكر بألبسة الحياة ''فالمفارقة ليصل بالسخرية''[1] وكذلك "بالاستهزاء"[2]، وأحيانا "التهكم"[3]، وأيضا "التمايز"،[4] وتتحقّق هنا "المفارقة اللفظية"verbal Irony"[5] في مفارقةٍ بارزةٍ حادةٍ high-relief، ونقش غائرIntaglio، ما بين (الصوت المنخفض) في المقطع الأول و(الصوت الحادّ) في المقطع الأخير و(الصوت المنفرد) في ثنايا النصّ (المقطع المنفرد)، ليلتفت

[1] – مجدي وهبة/كامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص198.

[2] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1971، ص356.

[3] – عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000، ص224.

[4] – المصدر نفسه، ص826.

[5] – نجاة علي، المفارقة في قصص يوسف ادريس القصيدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص57.

الشّاعر إلى أصوات التضاد والتنافر والصّراع في محاولةٍ للبحث عن بذور انبعاث وتآلف معا*، وانسجامٍ بين أجزاء روح الشاعر يجسّدها سطر نازف:

وحدها... تسّاقط الدمعة من عين اللّيال

الشاعر (أمل) مازال ماثلا في مراوداته موصولة بالخفاء والتجلّي في هذا المقطع الأخير في لقطةٍ فنيةٍ ومشهد قصصيّ وهو الذي " ينهض على فعالية التركيز وحشد كلّ الإمكانات المتاحة لعدسة كاميرا الرّاوي من أجل تكثيف رؤيا النص وتجسيد حلم الحكاية داخل الحدود الضيّقة للقطة أمام بصر الرّائي"[1].

* التآلف والتضاد كممارسة موسيقية للكتابة الهارمونية، حيث تنتقل رنين تآلف متنافر إلى رنين متوافق.

انظر: عز الدين عبد الله وآخرون، معجم الموسيقا، تصدير: شوقي ضيف، مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص826.

[1] – محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي (دراسة موسوعية)، إشراف وجدي رزق غالي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 2012، ص137.

موت مغنية مغمورة

قرار الصوت ،

اغلقي المذياع ،
هذا زمن السكتة ،
« سالومي » تغني ..
من ترى يحمل رأس « المعمدان » ؟!

***

في انكسارات الظلال ..
تبدأ الاحزان في اعماقنا ايقاعها الهادىء ،
تمحو الرغبة المرتعشه .
تتوالى قطرات الصمت من صنبورها الفضي ،
كي ترسم في صفحة ماضينا الدوائر :
صورة لامرأة تجلس في البهو ـ تحوك الصوف ـ
في مئزرها البيتي ، لغاء الضفائر .
نقرات المطر العذبة في النافذة البيضاء ،
رفق الدفء من تمتمة القطة ،
موسيقى السكون الموحشة .
مركبات الغد تدنو في الخيال
تصهل الافراس عند الباب :
ـ اين القادمون ؟!
ـ الليل .. والوحدة .. والشوق المحال

***

تقاسيم :

عقب استعراضها الفاشل .. لم تخلع رداء الرقص ،
ظلت خلف استار (الكواليس) .. ،
ترد السحب الزرقاء عن اعينها ،
تبكي شبابا كانت المتعة فيه :
قطعة الجبن وكأسين من (الروم) ،
لكي تمرح في غرفة ريفي من الطلاب ،
لا تملك يمناه سوى الكسرة والتبغ الرخيص ،
ـ الآن يمشي خلفه سرب من الاطفال ،
عنه النوم يسطون على منظاره الطبي .. حتى
لا يرى ! ـ

***

وجهها صاف ، وعيناها غديران من الحزن ،
ويدنو الخادم الاسمر .. يلقي باقة الورد ،
وباقي دعوة للسهر ..
(الآن ستمضي .. وغدا سوف يوافيها الطبيب ،
ـ الموت والاجهاض ـ
هذا شهرها الثالث رغم الحذر الشائع ،
حتى أنت يا أقراص منع الحمل ؟ !!
ما من احد في هذه الدنيا جدير بالامان !!)

***

منفـرد :

من يفترس الحمل الجائع ..
غير الذئب الشبعان ؟
ارتاح الرب الخالق في اليوم السابع ..
لكن .. لم يسترح الانسان !

***

جواب الصوت :

وحدها تساقط الدمعة من عين الليال
بعد ان علقها الوهم طويلا ..
وحدها .. سرعان ما ترشفها الارض ،
وينساها الرجال !
شربوا قهوتها المرة .. والمذياع ما زال يغني ..
والمصابيح تضاء !

القاهرة « امل دنقل »

8 ـ هذيان الموت وعراء اللغة:

(قصيدة: المَوت في لَوْحَات)

"أفاق رشيهورش سامسا، صباح ذات يوم من أحلام مزعجةٍ ليجد نفسه مستلقيا على الفراش وقد تحول إلى حشرةٍ متوحشةٍ"[1]

فرانز كافكا.

الشّاعر (أمل دنقل) في قصيدته (**الموت في لوحاتٍ**)، يظهر بطلاً منعزلاً وحيدًا، يواجه ضراوة مشهدٍ ظلاميّ بتأكيد فكرة وجود فردٍ خارجٍ عن أيّ تيارٍ لا يجد خلاصه إلاّ في ذاته ونفسه ولغته، ومن ثمّ فهو ينفض صورة النبوغ البروميثي*، الطوباوي، وفي تدفّقٍ مفتوحٍ، الذي يسمح للقارئ بالاختيار من خلال تعديل وترتيب الفصول والمقاطع بين دلالاتٍ مختلفةٍ، داخل نصّ واحدٍ وحيث نسيج شبكة علاقاتٍ معرفيةٍ وجماليةٍ، يقول (أمل):

(أ)

مَصْفُوفَة حَقَائِبِي عَلَى رُفُوف الذَّاكِرَة

والسَّفَر الطَّويل...

يَبْدَأُ دُونَ أَنْ تَسِيرَ القَاطِرَة!

رَسَائِلِي للشَّمْس...

تَعُودُ دُونَ أَنْ تَمَسَّ!

رَسَائِلِي لِلْأَرْض...

تَرِدُ دُونَ أَنْ تفض!

---

[1] – انظر: فرانز كافكا، الأعمال الكاملة، تر: خالد البلتاجي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص155.

* بروميثيوس prometheus: أحد العمالقة والجبابرة في الميثولوجيا الإغريقية، أوكل إليه (زيوس) كبيرهم مهمة خلق المخلوقات الأرضية، فخلق الحيوانات بمميزاتها ولم يجد ميزة للإنسان سوى أن يكون آلهه، قام بسرقة النار من الآلهة وأعطاها للبشر، عاقبه (زيوس) بأن ربطه في صخرة، ثم أطلق عليه عقابا أورخا (إثون) يأكل كبده في النهار ويقوم (زيوس) بتحديدها في الليل، قام (هيراكليس) بتحريره، عرف (بروميثيوس) ببحثه عن المعرفة والقدرة على رؤية المستقبل، ولذلك علم بتحريره، ولكن (هيراكليس) أمره بارتداء حلقة حديدية في سلسلة كان مكبلا بها ليتذكر أخطائه.

يَمِيلُ ظِلّي فِي الغُرُوبِ دُونَ أَنْ أَمِيلَ!

وَهَا أَنَا فِي مَقْعَدِي القَانط

وَرِيقَة... وَرِيقَة... يَسْقُطُ عُمْري مِنْ نَتِيجَة الحَائِطِ

وَالوَرَق السَّاقِط

يَطْفُو عَلَى بُحَيْرَة الذِّكْرى، فَتَلْتَوِي دَوَائِرا

وَتَخْتَفِي... دَائِرَة... فَدَائِرَة[1]!

السطر الأوّل من القصيدة، يستوطن قيعان الرّوح العميقة ملولاً، فتاناً راعبًا راعفًا، يقرع جدران الذّاكرة الدّاخلية في تجريد رؤياوي " لتصبح الكلمات رموزًا لعوالم ضاربةٍ في الخفاء "[2]، تصطفق كطيرٍ حبيسٍ في قفص و " لغة الكتابة في مأزقٍ، حيث يواجهها موتها وانتهاء دورها كفعل إيجابيّ وهذا هو (جين) الانتحار"[3]، لكنّها تبقى مضيئةً كشموس نهاراتٍ غضيرةٍ " فالصورة في نسيجها لغة والأسلوب في تركيبه لغة، والإيقاع في تشكيله لغة "[4]، والقارئ هنا سينتهك اللّغة في نقد الاستجابة Reader Response، ذلك أنّ الذي " يشدّنا نحن القرّاء إلى نصّ ما هو تعبير على نحو خفيّ عن الأشياء التي نرغب في سماعها"[5]، من خلال قطيعة مع ما هو يوميّ تتجاوز كثيرًا الحبكة التي تسرد تفاصيلها.

على الشاعر الإفلات من الواقعية الكاذبة التي تدعو للاعتقاد بأنّه يمكن وصف أو تفسير أيّ شيء، والمطلوب من المبدع أن يضمن لنصّه توترًا مستمّرًا، (يجب هزيمة القارئ بالضربة القاضية وليس بالنقاط)، وهذا مبدأ التكثيف الأقصى الذي يتطلّب إلغاء جميع الحالات الوسيطة فينبغي أن يكون

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص149.

[2] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص173.

[3] – عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص176.

[4] – أروى محمد ربيع، تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر (1980–2010)، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2015، ص183.

[5] – السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص17.

كلّ نصّ بؤرةً مغناطيسيةً قويةً من شأنها أن تجتذب نظامًا كاملاً من العلاقات الدّلالية والأصوات اللّغوية المتعالية، بتجسد حسيّ يدلّ " على إحساس الشاعر بحيويةٍ الوجود اللّغوي وفاعليته في العالم وإذا ما ارتبط هذا الملمح مع ملامح النسيج الصوتي في الممارسة الشّعرية فإنّه يكتسب دعمًا واضحًا لمغزاه"[1].

وتتجلّى قدرة (أمل) عند قراءة أشعاره، في نجاحه ضمن عدد قليل من الأسطر مع تجميع كلّ جماليات الشّعر الجديد في جغرافيا معرفيةٍ مفتوحةٍ، ومهارةٍ في الإيحاء في فضاءاتٍ وأزمنةٍ موازيةٍ ومتداخلةٍ، تتجاوز الواقع اليومي والانزلاق التدريجي من عالم إلى آخر، وكأنّ قيود الشّعر الترميزي التجريدي عنده، لا تحدّ من حدوس ورؤى وتخييلات، بل تعطيه الكثافة اللاّمحدودة.

من هذه العوالم المختلفة التي تجد القارئ نفسه وسطها منذ البداية، حيث يستطيع أن يعيش كامل التفاصيل لتمكنه من الإمساك بالشعور بتمدد الزمن الغريب، فاختار الشاعر أن ينطلق من سؤال عميق يختزل كلّ الذاكرة، " إنّ الفنّ الكامل هو الذي يستغل كل أدواته"[2]، ويحاول توظيف " شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج لإيقاع الذّات الكاتبة"[3]، كما هو متعدد ولا نهائي، " حتى أنّ القصيدة فيها لتبدو عذابًا أكثر ممّا تبدو خلاصًا"، إنّما المخاض الذي لا ينتهي "[4]، وكأنّه تدمير للذّات حسب (بول ريكور)، و" الشاعر يمنح الحرية لمواده "[5] في مشهد داخليّ، خارجي، وبين الأبيض والأسود، معتمدًا حوارًا داخليًّا قويًّا وتناصاتٍ عميقةٍ ومظلمةٍ، وكأنّه يساعد على إزالة الحدود بين ذاته وتصورات (كافكا) في نصوصه الذي كافح من أجل ذاته بالكتابة في تشكيل وابلٍ

---

[1] – محي الدين محسب، المقاربة الإدراكية للرمزية الصوتية (شعرية الاشتقاق في تجربة الشاعر أمل دنقل)، مجلة أنساق (مجلة فصلية علمية محكمة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، قطر، ع1، مايو 2017، مج1، ص25.

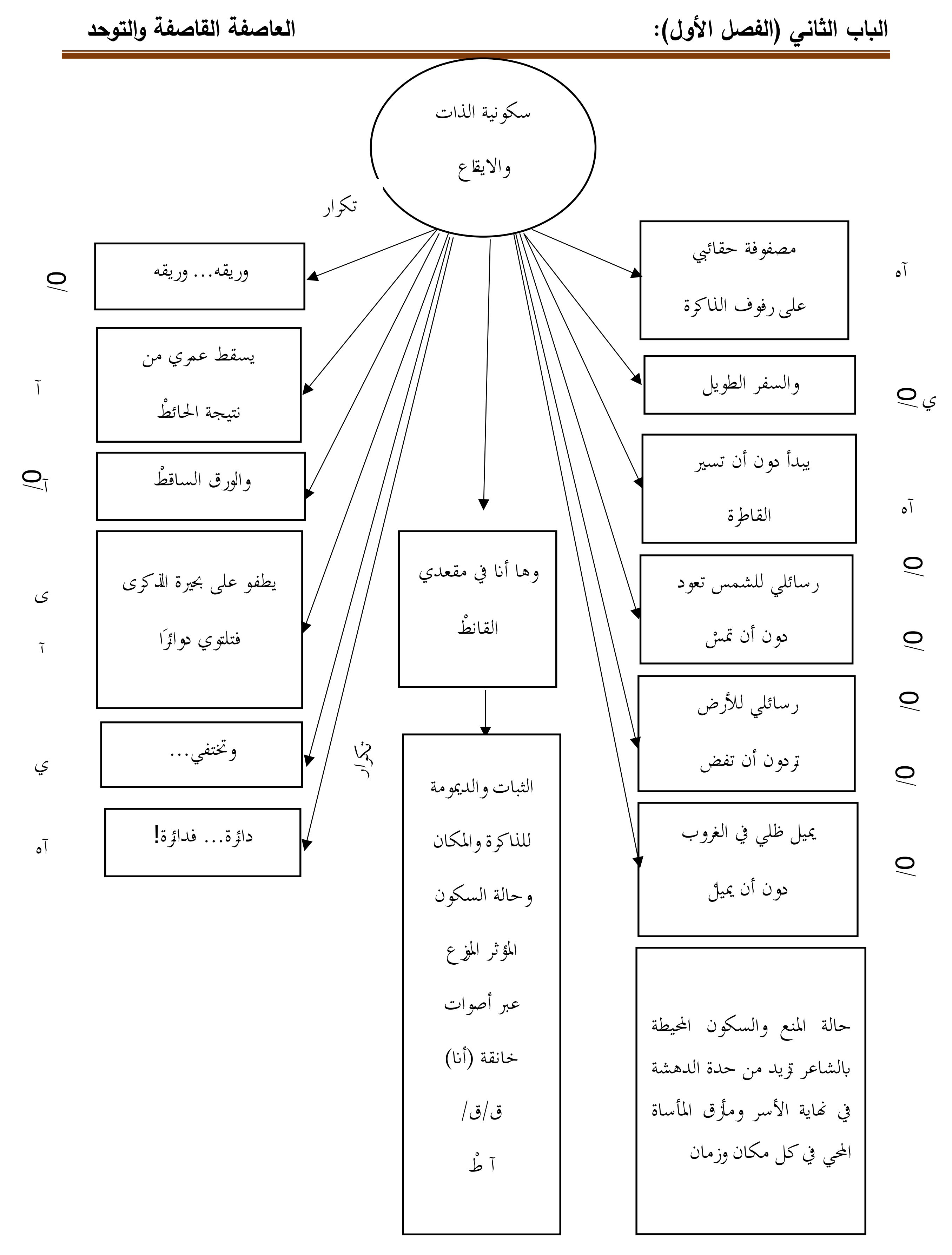
[2] – جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي/ محمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص

[3] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ج4، ص86.

[4] – خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص79.

[5] – سامح الرواشدة، معاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص137.

من المشّاعر التي تعبث باستقراره في مرارة اغترابية، و(أمل) وكأنّه بطل رواية المسخ (**غريغور سامسا**) الذي يسقط ذات صباح على غير هيئته المعتادة، حين يصطدم بنسخةٍ باهتةٍ عاجزةٍ في خمس لوحاتٍ إضافيةٍ قاسيةٍ وحكايات طفولية بانفعالاتها ودهشتها، منحت للنصّ عجزًا عن فهم أجوبة لأسئلة وجوديةٍ كبرى، ونبيّن ذلك في مخطط بياني:



*توزع الموت في لوحات صوتية عادة وممتدة

الشكّ والتساؤل سنة الشّاعر (أمل)، بين تبديد الذّات والعالم المستحيل والركض والحركة وسيرورة الموت، الاصطفاف مبارحة الأمس والغد، التحليق السّحيق والتلاشي والذوبان في سؤال الموت، يقول (أمل):

شَقِيقَتِي "رَجَاءْ" مَاتَتْ وَهِيَ دُونَ الثَالِثَةَ
مَاتَتْ وَمَا يَزَالُ فِي دُولاَبِ أُمِي السِرِي
صَنْدَلُهَا الفِضِي!
صِدَارُهَا المشْغُولُ، قُرْطُهَا، غِطَاءُ رَأْسِهَا الصُوفِي
أَرْنَبُهَا القُطْنِي!
وَعِنْدَمَا أَدْخُلُ نَحْوَ بَيْتِنَا الصَامِتِ
فَلاَ أَرَاهَا تُمْسِكُ الحَائِطَ... عَلَها تَقِفُ!
أَنْسَى بِأَنَهَا مَاتَتْ...
أَقُولُ... رُبَمَا نَامَتْ...
أَدُورُ فِي الغُرَفِ
وَعِنْدَمَا تَسْأَلُنِي أُمِي بِصَوْتِهَا الخَافِتِ
أَرَى الأَسَى فِي وَجْهِهَا الممْتَقَع البَاهِتِ
وَأَسْتَبْيَنُ الكَارِثَةَ![1]

هذه اللّوحة الفنّية ملاذ آخر، لعزلة الجسد المطلقة، وقلق سنوات الصّبا، وقد ظهر هذا التوجّه التجريدي الرّامز واضحا في تعدّد صوتيّ وايقاعيّ، منذ النّصوص الأولى ترتكز كلها على حكاياتٍ دائريةٍ (حلقيةٍ)، تتكرر باستمرار (وريقة وريقة/ دائرة، دائرة). وتتحول إلى ما يشبه المصيدة التي تبتلع ذاكرة الشّاعر، بشكلٍ لا يستطيع معه فكاكًا، ''إنّه يتعمد أن يشعرنا بوخزٍ أليمٍ ويضعنا أمام مرآة

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 149–150.

الذّات لكي نرى التشويه والقسوة ''[1]، فالقصيدة المنشورة في مجلّة (جاليري)*، حيث خصّصت المجلّة عددًا كاملاً للنّكسة، وقد جاء في تصدير المجلّة النّص الآتي: '' يعيش الوطن العربي هذه الأيام تجربة مخاضٍ عظيمةٍ وأليمةٍ، وذلك لأنّ النّكسة العسكرية التي حلّت بأمتنا لم تكن نهايةً في حدّ ذاتها، بل كانت الثّمن الفادح للوقوف على الحقيقة عاريةً، وهذه الحقيقة هي الأرض الصّلبة التي نقف عليها بأقدامنا اليوم، في انتظار لحظة الميلاد المجيد''[2]، هذا النّص يجسد حالة الشّاعر في الكتابة، فالمشكلة عند (أمل) ليست في الكتابة ولكن في كيفية اصطياد الذّات فيها، ولذلك يعود إلى تذكر حادثة وفاة أخته الصغيرة (رجاء)[3]** بشكلٍ مفاجئٍ ويتذكّر تفاصيل الدّولاب السّري والصندل الفضّي وغطاء رأسها الصوفي، وهذا المقطع محذوفٌ من القصيدة نفسِها المنشورة في مجلّة (جاليري 68)، كما أنّ هناك مقاطع أخرى محذوفة مع تغيير في بعض المفردات، وهذا يدلّ على أنّ حادثة وفاة شقيقته (رجاء) كانت تستوطن قلبه وتتشح بغنائياتها الصّموت، وكانت تجربته تتداعى كي ترقأ فجوات الرّوح، وكان الشّعر يتهاطل مدرارًا كي يخضب اليباس، ويخضر الأرض الموات، يقول (أمل): ''لأنّني أهرب دائما من اللّحظة الشّعرية عندما تلح القصيدة وتتوالى أبياتها في خاطري، بيتًا بعد بيتٍ فإنّني أحاول أن أهرب من هذه اللحظة، لنها لحظة التنسيق بين الصور الشّعرية وبين اللّغة التي أصوغ''[4]، وإعادة الصّياغة في القصيدة واضحة بوجود مقاطع واختفاء مقاطع ومفردات مع تقديم وتأخير لمقاطع وتأكيد لأخرى **(رجاء)**، فالشّاعر يعيد ترتيب المقاطع بعملية (مونتاج

---

[1] – سيد عثمان، حوار مع الشاعر أمل دنقل، مجلة البيان، مجلة فكرية شهرية، رابطة الأدباء، الكويت، ع129، السنة الحادية عشر، كانون الأول (ديسمبر) 1976/ ذو الحجة 1394هـ/1397هـ، ص 37.

* أمل دنقل، الموت في لوحات، مجلة جاليري 68، ع1، السنة الأولى، أبريل/ مايو 1968، ص 65-66.

والملاحظ أن القصيدة المنشورة بشكل مختلف تماما، حيث أن مقطع الثاني حول أخته (رجاء) غير موجودة مع وجود المقطع الرابع هو الثالث وحذف بعض المفردات وكما أن المقطع الأخير من القصيدة في الديوان غير موجود في هذا النص المنشور في المجلة.

[2] – أحمد مرسى ، صدير، مجلة جاليري 68 ، ع1، السنة الأولى، أبريل/ مايو 1968، ص2.

** رجاء: هي الأخت الثانية للشاعر أمل دنقل وقد توفيت في سن الثالثة بشكل مفاجئ كما حصل مع والدها (أبو القاسم) والمفارقة أنها الوحيدة التي لم يبدأ اسمها بحرف الألف حيث كان الأب يتفاءل بحرف الألف بداية جروف الهجاء في اللغة العربية فهناك (أمل) ثم (رجاء) ثم (أنس).و (أحلام) .

[4] – سيد عثمان، حوار مع الشاعر أمل دنقل، مجلة البيان ، ص32.

شعري) في دلالةٍ لرفض الحاضر و" الموت/ الشعر، هو رفض للواقع دائما"[1]، والرفض هو "استخدام خاص للغة"[2].

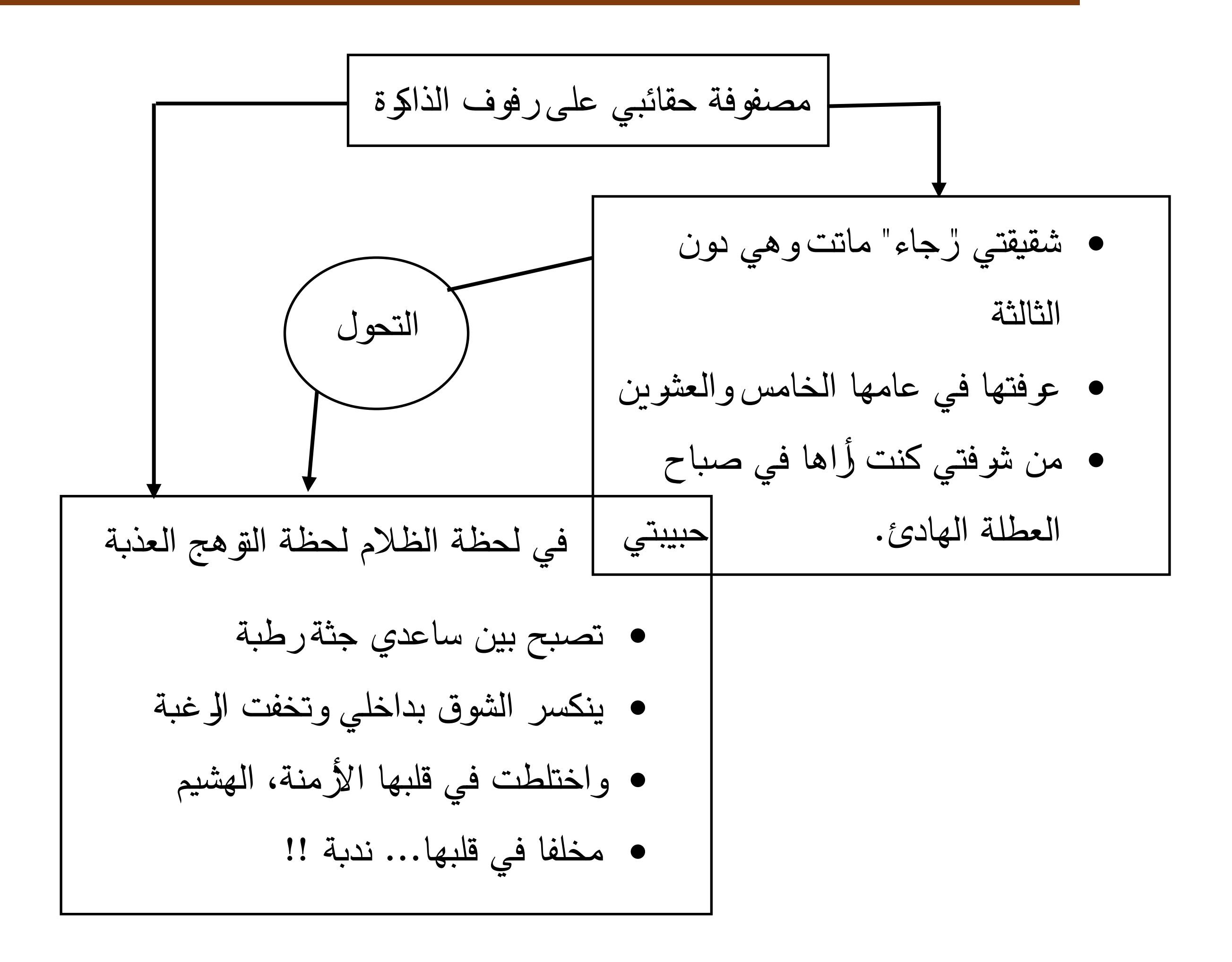
وإذ تحس نفس الشّاعر بخواء الذّات تلفّها مفردات الوحدة والصمت وامتداد الموت في (**رجاء/ ماتت/ الثالثة/ الصامت/ الحائط/ نامت/ الخافت/ الباهت/ الكارثة) وتعابير الدّهشة والانكسار يوقعها المتكرّر** (**العشرين/ العنين/ الخشنين/ التكوين**) وحشد لغة الندم والحسرات (**الملوية/ صيدليه/ القطنية**) مع تراتيل هواة تهب الفراغ ويترك العالم كسراب يحسبه الظمآن ماءً: (**الهادئ/ الغناء/ الصفراء/ البيضاء/ الهانئ/ تجيء**) وبين العواصف والأعاصير في أوجاع العمر الهارب (**الرديء/ الأعضاء/ البكاء/ السوداء**).

إنّها لهفة الشّاعر لاهثة في المقطع الأخير المحذوف بإيقاع القافية المتتالي (**الهاء**)، حتّى آخر سطر في تعاقب الأوجاع الصامتة بفقد الأخت الصغيرة (**رجاء**) والأب (**أبو القاسم**) وفقد الأهل والوطن وكلّ صور الحياة المبهمة الخلاقة.

---

[1] – اعتماد عبد العزيز، آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل، مجلة ابداع (حملة الأدب والفن)، أمل دنقل (عدد خاص)، مصر، ع10، السنة الأولى، أكتوبر 1983، ذو الحجة 14033هـ، ص 118.

[2] – عصام كمال السيوفي، الانفعالية والابلاغية في البيان العربي، والحادثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 303.



● **الانتقال من لوحاتٍ مبهمةٍ للحياة بتفاصيلها إلى لوحاتٍ للموت والغياب والغربة والتلاشي والرهبة؛ لكن تبقى صورة (الحبيبة والأخت رجاء) الوحيدة التي تجعل لوحات القصيدة متماسكةً بتماسك ذات الشّاعر.**

- القصيدة منشورة بشكل مغاير للقصيدة في الديوان؛ فالأولى تحوي ثلاث مقاطع والثاني خمس مقاطع

الموت في لوحات

شـــعر

أمـل دنقـل

-١-

مصلوبة حقائبي على رفوف الذاكرة
والسفر الطويل..
يبدأ.. دون أن تسير القاطرة
رسائلي للشمس
ترد.. دون أن تمس!
رسائلي للأرض..
تعود دون أن تفض!
يميل ظلي في الغروب.. دون أن أميل
وها أنا في مقعدي القانط
وريقة.. وريقة.. يسقط عمري من نتيجة
الحائط
والورق الساقط
يطفو على بحيرة الذكرى، فتلتوي دوائرا..
وتختفي،

مقطع (رجاء) محذوفة

-٢-

من شرفتي.. كنت أراها في صباح العطلة
الهادئ
تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناء
ثياب طفليها، ثياب زوجها........
تنشر حولها نقاء قلبها الهانئ،
وهي تروح وتجيء،
والآن بعد أشهر الصيف الرديء
رأيتها ذابلة العين والأعضاء

٦٥

تنشر في شرفتها على خيوط الصمت والبكاء
ثيابها السوداء!

الموت في لوحات

بقيـــة

-٣-

عرفتها في عامها الخامس والعشرين
والزمن العنين..

في القصيدة المنشورة في الديوان المقطع الثالث هو المقطع الثالث والمقطع

ينشب في أحشائها أظفاره الملوية
صلت إلى «العذراء»، طوفت بكل صيدلية
تقلبت بين سواعد الرجال الخشنين
وما تزال تشتري اللفائف القطنية!
وحين ضاجعت أباها ليلة الرعد
تفجرت بالخصب والوعد
واختلجت في طينها بشارة التكوين!
لكنها نادت أباها في الصباح
فظل صامتا..
هزته.. كان ميتا!
حبيبتي في لحظة الظلام، لحظة التوهج العنبة
تصبح بين ساعدي جنة رطبة!
ينكسر الشوق بداخلي، وتخفت الرغبة
أمره فوق خدها
أصرخ فوق نهدها
أود لو أنفذ في مسام جلدها
لكن يظل بيننا الزجاج.. والغياب.. والغربة!!

المقطع الخامس محذوف هنا أو غير موجود بالأصل

المقطع الخامس في الديوان موجود

9 ـ التكثيف والتحول الدلالي:

(قصيدة: بِطَاقَة كَانت هُنا)

"حمل أجناثيو ولده الجريح على ظهره باتّجاه القرية وكان يسأله طوال الطريق: هل تسمع صوت نباح كلاب القرية؟

حين ألقاه أخيرًا بعد وصولهم، سمع مباشرةً صوت النباح فقال متوجعًا: حَتَّى إِنَّكَ لَمْ تُسَاعِدْنِي عَلَى الإِصْغَاء!" .

خوان رولفو Juan Rulfo (السهل يحترق)*

يحتلّ اللّون الأسود في هذا النص (**بطاقة كانت هنا**)، معرضًا كاملاً، وهو اعتراف بتراكم (أصواتٍ دلاليةٍ) تشكلت من موجات نصوص سابقةٍ تؤكد على تحوّلات السواد والفراغ منذ ميلاد القصائد الأولى في ديوان (مقتل القمر)، فالشّاعر يوزع ألوانه ورموزه الغائبة في تراتب مستمرّ وهو شديد الالتحام بالظّلام الذي يحاول عبوره مع الأسى والهيمان والاتكاء على الجراح، إنّها القداسة الطهور في عالم رجيمي ومناخٍ مدنّسٍ وإنّه الجسد ناسجا إشارات ودلائل في جغرافيا الحلم وأقاليم القلق وأرخبيلات الحدوس والتموّجات، يقول (أمل):

(أ)

المَنْزِلُ الثَّالِثُ بَعْدَ المنْحَنَى
الطَّابِقُ الأَخِيرُ
بِطَاقَة صَغِيرَةٌ كَانَتْ هُنَا
وَخَيْطُ ضَوْءِ كَانَ مِنْ خِلَال بَابِهَا يُنِير!
الطَّابِقُ الأَخِيرُ...
الوَحْشَة السَّوْدَاء فِي الأَعْصَاب تَنْغَرِسُ
يَدِي عَلَى الجَرْس:

* خوان رولفو، السهل يحترق (مجموعة قصصية)، ترجمة وتقديم: على عبد الرؤوف البمبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة أدب (مكتبة الأسرة)، مصر، 2013، ص175.

سُدى... سدى!!

تَرَاجَعْتُ فِي أُذُنِي رِحْلَة الصَّدَى

وَإسْاقط الرِّمَاد مِنْ لَفَافَتِي!

كَانَتْ هُنَّا حَبِيبَتِي

عُيُوُنُهَا مَحَابر الضِّيَاع

عَام... وَعَامَان... مِدَادُهَا الحَزِينُ لَمْ يَجِفُّ

صَلَاة هرة إِلَى الشِّتَاء خَلْفَ بَابِ

وَبَسْمَة كَأَنّ نَوْرَسًا عَلَى المِدَى يَرِفُّ!

هَا أَنَا ذَا...

يَدٌ تَسَانَدَتْ عَلَى الجِدَار

وَخُطْوَة تَهْبِطُ للقَرَار![1]

طبيعة القصيدة المعاصرة، أخذت تزاحم بثقةٍ بالغةٍ كلّ الأجناس الأدبية والفنون المختلفة، "أصبحت تنبع من وعي الشّاعر بأزمة الحداثة والرّغبة الحقيقية بضرورة التجديد في شكل القصيدة الخارجي والدّاخلي"[2]، وتوظيف الشّاعر للألوان " توظيفٍ فنّيّ حافلٍ بالخيال والتكثيف والإيحاء"[3]، بتشكيل الفروق البصرية يتحرّك المعنى الشّعريّ"، يرتفع الحسيّ إلى الحقائق النفسية الدّاخلية"[4] في حواريةٍ جدليةٍ مفتوحةٍ.

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص153.

[2] – محمد ماجد الدّخيل، اللون في الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، جامعة العلوم الإسلامية، الأردن، ع1، كانون الثاني، ربيع الأول، 2016، مج3، ص100.

[3] – يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني (دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي–نزار قباني–صلاح عبد الصبور)، دار المعارف، 1995، ص183.

[4] – درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للنشر والتوزيع، مصر، 1977، ص112.

فاللّون الأسود هو التجريد بحد ذاته وقد قال دافنشي: '' إنّ الرّسم شعرٌ يُرى ولا يسمع والشعر رسم يُسمع ولا يُرى''[1]، ولو تأملنا النصوص المعاصرة '' لوجدناها خرجت عن نظام المنطق والعقل في ربط الجمل بعضها ببعضٍ في تأدية المعنى المتسلسل ''[2] والقصيدة في مقاطعها أخذت أبعادًا غير طبيعيةٍ من خلال توظيف موجاتٍ لونيةٍ متلاحقةٍ:

أ / الموجة اللّونية الأولى (بؤس التكرار):

ينزلق الشّاعر برمزيةٍ مختلفةٍ على أرضٍ جديدةٍ وزاويةٍ بصريةٍ يمتلكها (المنزل الثالث بعيد المنحنى/الطابق الأخير)، الأسود لا ينبئ شيئا عن ماضيه الذي يضمّه، يستوعبه ويعيد ترجمته، هو لون المكان والوطن والتراب، فالوحشة السّوداء تجمع بين الكامد واللاّمع بين الرخيص والثّمين بين الضيق والاتساع، لون يسمح بتوحيد الرّموز الأكثر غرابةً ويخلط بين الشّيء وضدّه، وهو يحتفي بالضّياع والبؤس، فهي (تنغرس) و(تسّاقط) في المكان والأرض والتراب في فاعليةٍ ومبالغةٍ وتكرارٍ.

ب / الموجة اللونية الثانية (بلاغة الوقعنة والأسطرة):

الأسطورة ظلّت موردًا أساسيًّا لإعادة ترتيب اللّحظة الآنية ''وكأنّها طاقةٌ إيحائيةٌ خارقةٌ بالغة التعقيد''[3]، وهي كاللّون الأسود الذي يحرق الألوان ويضمّ الألوان في آنٍ، فتوظيف الأسطورة في نصوص الشّاعر (أمل دنقل) كالضوء، يدخل مخزونك الدّاخلي ويتراكم مع الوقت ليتفتح ويأخذ فاعليته وطريقه إلى المسار الفنّي في المخيّلة والعمق والنّورانية واللّونية والتعدّدية والوقعنة والأسطورة ليصبح المشهد كالصورة السريالية '' قوية الإيحاء، أصداؤها تتراجع بعيدًا في الحياة الباطنة... ولا يمكن الحصول عليها بتوجيه الإحساسات أو بتنسيق للأفكار بل تبرز مباغتة''[4]، يقول (أمل):

حَانُوتُ خَمَار كَئِيبْ (2)

---

[1] – حمدي مخلف الحديثي، القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد، دار بيرم للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2014، ص21.

[2] – عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص213.

[3] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1417هـ/1997 ،ص174.

[4] – جان برنيس، المخيلة، تر: خليل الجر، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف)، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص76.

يَرْسُمُ فِي كُؤُوسِه عَرَائِسْ الأَحْلاَمِ، فِي الزُجَاجِ
تَوَهَجَتْ عِنْدَ امْتِلاَئِهَا...
وَبَعْدَ بُرْهَةٍ... عَوَدَهَا الشُحُوبُ!
حَبِيبَتِي مَلاَمِحُ ابْتِسَامَةٍ عَلَى بَرِيقِهَا الوَهَاجِ
"بنلُوبْ" أَيْنَ أَنْتِ يَا حَبِيبَتِي الحَزِينَة؟
صَيْفَانِ مُلْحِدَانِ فِي مَخَاطِرِ الأَمْوَاجِ
كَقَبْضَةٍ مِنَ العُفُونَةِ...
أَعُودُ، كَيْ يَغْتَسِلَ الحَنِينُ فِي بُحَيْرَةِ اللّهِيبِ
لَكِنّهَا "بِنِلُوبْ) ...
لطَاقَةٍ كَانَتْ هُنَا![1]

يستدعي (أمل) مرّةً أخرى، شخصيةً أسطوريةً '' بشكل جزئي لا يتعدى الإشارة العابرة إلى اسمها، وهو يستدعي شخصية (بنلوب) من الأساطير الإغريقية، ويتمكّن من دمج القيمة التي تمثلها في الدّلالة التي يريد التعبير عنها''[2]، هي إرهاصاتٌ غائبةً لحكايةٍ جديدةٍ في تناصّ مفجع، فالشّاعر يحاول أن يربط الجوّ الأسطوري التخيلّي لبنلوب وأوليس وقصّة الانتظار (فالعنكبوت) كرمز للنسيان هو من أتمّ النسيج الصّوفي، إنّها المفارقة بين أحداثٍ أسطوريةٍ عاليةٍ و'' أحداثٍ حياتيةٍ معاصرةٍ، يتحدّث الشّاعر عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذجٍ أسطوريّ أو تاريخيّ''[3]، فبنلوب تجسّد الخوف بدل الوفاء والصبر الأسطوريين، حين انتظرت (أوليس) والخوف هو... هو، تجسّد عند بريشت في **(رجل برجل)** و(**الملك هو الملك**) لسعد الله ونوس و(**الحرافيش**) لنجيب محفوظ، الخوف من حيل السلطة وقدرتها العنكبوتية.

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 154.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 159.

[3] – حسين ميرزائي –سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، مجلة، دراسات في الأدب المعاصر (فضيلة/ جامعة آزار الإسلامية، طهران، إيران، ع9، السنة الثالثة، 1431هـ/2009، مج 3، ص 160.

لَقَدْ أَتَمَ العَنْكَبُوتُ مَا بَدَأَتْ فِي انْتِظَارِكَ الوَفِي!

مَا كَانَ كَانْ ...

لَكِنَهاَ مَلاَمِحُ الزُجَاجِ

لاَ تَعْرِفُ النِسْيَانَ![1]

هل يمكن بعد هذا ترويض قوانين السّلطة وآلياتها، يشترك في السّؤال (الشاعر والناس)، فالبريق الوهاج يغتسل في بحيرة اللّهيب والبطاقة هي المسؤولية، هي شخصية (أوليس)، " القناع الذي يعبر عن موقف يريده الشّاعر أو ليحاكم نقائض العصر"[2]، وحضور الفعل النّاقص (ما كان كان...) يمثل الرّؤيا الدّلالية في تكرار المفردة، كملمحٍ أسلوبيّ الذي " ينبغي أن يرتكز في الوحدات المكوّنة للنّص وكيفية بروزها وعلائقها"[3]، ويتصّل ذلك بتركيبٍ استدراكيّ (لكن) للإطاحة بأصنام الذّاكرة التي تأبى النسيان.

ج / الموجة اللّونية الثالثة (فجواتٍ دلاليةٍ):

سيتفاجأ القارئ بأن قناع (**أوليس**) بلا عنوان بلا ملامح التي تحصنت بكلّ عناصر الخفوت والانكفاء والانمحاء، سينتهي الانتظار في اللّيل بلقطةٍ كبيرةٍ ثابتةٍ:

(3)

امْضِ هُناَكَ حَيْثُ لاَ مَكَانَ

حَيْثُ البُيُوتُ دُونَمَا عُنْوَانْ

أَرْغِل بِنَا فِي رِحْلَةِ السَرَابِ[4]

الشّاعر في سردٍ متواصلٍ بصريّ، ينتقل من سطرٍ إلى آخر ومن صفةٍ إلى أخرى، ومن مشهدٍ إلى آخر وكأنّها لوحةٌ منفصلةٌ، فهي "كالقفزات النفسية الشّعورية المفاجئة وقفزاتٍ في الإحالة

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 155.

[2] – عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)، ص18.

[3] – صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص80.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 155.

الوجدانية تبدو مشتتةً، إنّها تقوم على فقدان المركز''[1]، والنقلات والفجوات المتباعدة بترسيخ الشّعور بفقد المركزية، ولعل الأفلام الدّرامية للفنان (**دريد لحام**)*، (**الحدود– التقرير**) توحي بمرثية حلم الشّاعر (أمل دنقل)، فشخصية (عبد الودود) عندما تصل الحدود، تصوب نحو شرطة الحدود بنادقهم، وهو الذي صدق خطابات وشعارات التضامن وجاهر برفضه لهذه الحدود المصطنعة، كذلك شخصية (**المفتش**) النزيه، الذي لا يزال يؤمن بإمكانية التغيير من داخل مؤسّسات الدّولة، ينتهي إلى يدرسه العامّة الغوغائيون وتتناثر أوراق تقريره في الفراغ! وكأنّ الجميع يجاهر بيأسه من تغيير قد يأتي من رموز نخرها الخراب، ومدينة (**سدوم**)** في مسحةٍ قاسيةٍ تعيد رسم مشاهد الوجدان والذّاكرة الأسطورية، مما يحمل الشّاعر عبئا جديدا ولونا سوداويا بأدواتٍ راسخةٍ وعمق في الدّلالات ومضاعفةٍ في الصوت، لتتحول أقانيم المكان إلى (خراب سدومي)، ودروب الموت مسدودة ورماد الموت يتساقط مرةً أخرى:

سَرَى... سَرَى
تَرَاجَعَتْ فِي أُذُنِي رِحْلَةُ الصَدَى
وَالسّاقِطُ الرَمَادَ مِنْ لُفَافَتِي[2]
ضجيج اللّغة وجوع الدّلالة:

---

[1] – أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع (تفجير اللّغة)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2017، ص 138–139.

* دريدلحام: ولد في 09 فيفري 1934 بسوريا، اشتهر بأعماله الكوميدية منذ شنة 1960 بشخصية (كارلوس) ثم (مقالب غوار) بشخصية (غوار الطوشة)، وله من المسرحيات (كاسك يا وطن) و(صانع المطر)، (السقوط)، ومن الأفلام: (عقد اللولو– الله الظريف– الحدود –التقرير– سيلينا..) انظر: فاروق الجمال، دريم لحام (مشوار العمر)، بيروت، المطبوعات للتوزيع والنضر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

** سدوم: سدوم وعمورة هي القرى التي خسفها الله بسبب ما كان يفعله أهلها من محرمات مفاسد وآثام وجاء ذكرها في الإسلام والمسيحية واليهودية.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص156.

10 ـ ضجيج اللغة و جوع الدلالة ، (قصيدة: ظَمأ ... ظَمأ) :

" ورغم كلّ هذه الأفكار التي راحت تخطر له، لم يشح بنظره عن الزّجاج، لسوف أوصي ناقش قبري منذ الآن بأن يهيّء لي غصن لوزٍ مزهرٍ على ضريحي..."[1]

(إسماعيل كادارية Ismail Kadare " قصر الأحلام")

الشّاعر (أمل دنقل)، يبرز خاصيةً دلاليةً، تتمثّل في صياغة لغةٍ طبقًا لنموذج " التوالد المتكاثر"[2]، حيث الجملة الواحدة، هي المركز لتوالد حلقاتٍ وعلاقاتٍ متشابكةٍ، في تعقيد، ينجم عنه ارتباك وضجيج للّغة وجوعٍ مستمرّ للبحث عن دلالاتٍ نافذةٍ، يدل على ذلك النصّ الأصلي و" المسودة المنشورة "*، بخط يده في كتاب (أعشق اسكندرية)، حيث إنّ المسودة كان عنوانها: (ظمأ) مع تشكيلٍ طباعيّ للعنوان مميّز، كمفردةٍ مستقلّةٍ واحدةٍ وأسطر قليلةٍ، لكن النص المنشور في الديوان كان عنوانه: (ظمأ... ظمأ)، بتكرار للمفردة، وهو بذلك يحتاج إلى قراءةٍ مختلفةٍ ثانية وتصنف تحت عنوان (الكتابة من الدّرجة الثانية) أو (بلغةٍ ثانيةٍ) وهي " التي تضطلع بمهمةٍ توليديةٍ مشفوعةٍ بوهجةٍ نقديةٍ، وهذه علامةٌ من علامات النصّ الجديد"[3]، وقد يقترن نص (أمل) بنص الشّاعر (أدونيس)، (شجرة)، من ديوانه: كتاب

التحولات والهجرة في أقاليم النهار واللّيل، يقول:

زَرَعَ الجَائِعُونَ
غَابَةَ الرَجَاءِ
صَارَ فِيهَا البُكَاء
شَجَراً وَالغُصُونُ

---

[1] – إسماعيل كاداريه، قصر الأحلام، تر: أنطوان أبو زيد، روايات من العالم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ع8، ط1، 1992، ص 236.

[2] – صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، ص185.

* قصيدة ظمأ: منشورة بخط يد الشّاعر بشكل مخالف للنص المنشور في الأعمال الكاملة.

انظر: عمر حاذق، أعشق إسكندرية (شهادات من الشاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص 128

[3] – محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 1988، ص119.

وَطَنًا للنّساء الحبَالى

وَطَناً لِلحَصَادِ

كُلُّ غُصْن جَنِين

رَاقِدٌ فِي سَرِيرِ الفَضَاءِ

أَخْضَراً سَاحِرَ الأَنِين

فَرَّ مِنْ غَابَةِ الرَمَادِ

مِنْ بُرُوجِ الفَجِيعَةِ

حَامِلاً آلِهَةَ الجَائِعِين

شَاكِياً للطَبِيعَة[1]

ويقول (أمل):

جَسَدِي صَخْرَةٌ، صهْرَتْهَا الظَهِيرة

حَلَقُهَا يَتَفَتّتُ،

وَالبَحْرُ بُعْدُ ذِرَاعَ... بُعْدَ السَمَاءِ!

فَرَسُ الموْجِ تَنْفُضُ أَعْرَافَهَا البِيض،

تَعْدُو بِمَرْكَبَةِ الزَرْقَةِ اللّهِيبَةِ،

لَكِنَهَا تَتَحَطَمُ فَوْقَ الحَوَاجِزِ... تَهْوَى كسِيرة!

أَكْشِفُ الرَأْسَ تَحْتَ الرَذَاذِ،

أَمُدُّ يَدِي حَامِلاً كُوبِي الفَارِغَ الوَرَقِي...

لِتَسْبَحَ فِيهِ الفَقَاقِيعُ ذَات العُيُون الصَغِيرَة[2]

---

[1] – أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (صياغة نهائية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، صبغة جديدة، 1988، ص69.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 157.

تتقاطع النصوص في تراكم دلاليّ في '' وحدة الجوهر الإنساني وخلود العواطف البشرية وتشابهها رغم التباين والاختلاف بين الناس''[1] وهذا يذكرنا بمقولات (جوليا كريستيفا) و(رولان بارت)، عن "النصّ الجماعي"[2] أو (اللغة الجماعية)، وتتداخل النصوص و" التعدّد اللّساني"[3]، فالشاعر أصبح شبيهًا بالنّظام الشمسي الذي يجذب كل شيء إلى مداره[4]، وكل بيت وكل قصيدةٍ صدى أبيات قصائد أخرى '' ولكلّ مقطوعٍ شعريّ ذاكرة''[5].

غرفة النص معتمةٌ الآن تمامًا، فقد اطمأن الشّاعر للوحشة فجسده صخرة صهرها الآلام والأوجاع، ولم يعد ك (**سيزيف Sisyphus**)، الذي استطاع أن يخدع إله الموت (**ثانا توس Thánatos**) بأجنحته فعاقبه بأن يحمل صخرةً من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل للقمة تدحرجت للوادي، فيعود إلى رفعها ويظل هكذا، للأبد، كرمز للعذاب الأبديّ، فالصخرة الآن، صهرتها الظهيرة وحلّق الشّاعر يتفتت، إنّها وحشة الخوف الذي حاصره لسنوات والهاجس الكابوسي، الذي لاحق أيامه لتشكّل صور التضاد بين مجالسته الموت والخوف وتحطم الأحلام والآمال بصوتٍ مرتفعٍ إنّها أدوات الهذيان والبحث، عاشها الشّاعر وعاشتها الشعوب في نكساتٍ متتاليةٍ وفجائع مستمرّةٍ وقد تخمّرت في هيئة جوعٍ مستمرّ وعطشٍ وكسرٍ حدي الواقع وتصوره حدّي: الرث والسامي[6]، وعند الشّاعر تخمّرت في أعماقه الدّموع الحبيسة.

---

[1] – عماد حاتم، النقد الأدبي (قضاياه واتجاهاته الحديثة)، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص 20.

[2] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية لنموذج معاصر، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص326.

[3] – ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر والنشر والتوزيع، القاهرة–باريس، مصر، ط1، 1987، ص46.

[4] – جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص46.

[5] – عبد الفاتح كيليطو، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص22.

[6] – سيد البحراوي، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، مجلة نزوى (مجلة فصلية ثقافية)، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، مسقط، عمان، ع5، يناير 1996م–شعبان 1416هـ، ص 83.

هكذا تتغيّر الملامح وتتغير اللّغة بل تتغاير وكأنها في حفل تأبين عندما يسكن المساء وتتبادل المواقع وتتبادل أصوات النحيب في ضجيجٍ شاحبٍ وحشرجة للصوت واكتئاب دلالي في مفارقة حادّة في هلالين:

وَتَوسَّدَ دَمْعَتُهُ، ثُمَ نَامَ،

(ظَمْئ النَاسُ لِلدَمِ فِي كُلِ قَلْبٍ مُحِبٍّ...

فَاسْقِهِم يَا غُلاَمْ!)[1]

أصبح الجسد مسجى على خرافة الأمس وابيضت عينا يعقوب من الحزن وانكمش دون كيشوت ملتاعا متوترا رؤوما، طواحين تداركت أخطائها أصبحت الشعرية نزيفا معويا حادا، حريقا في الروح والجسد، قعقعة في الأحطاب الرّطبة، " وهو الإحساس بتناقضية الحياة ومفارقتها، وهو الشعور الأساسي الذي يستولي على الشخصية ويقودها إلى تنمية وعيه بها على المستوى ذهني والفكري، ومن هنا تأتي قرارات (أمل) سواء في التراث العربي المتمرد أو الفلسفة الأوروبية الحديثة الماركسية والوجودية واللاّأدرية"[2].

يلتقط (أمل) لونًا جديدًا (**الأبيض/ الأحمر**) في مقابل (**الماء/ الدم**) من خلال ظمأ الناس للدم، وغسل النصب الحجرية في إشارةٍ إلى انمحاء الحقيقة ونسيان المحاربين والفدائيين، وبينما تتهاوى حفاوة النص بالبحث عن دلالاتٍ جديدةٍ في ظل توزع مشاهد العطش والموت والخوف، يصبح الماء رمزا للنسيان على التناسي والتلاشي والدم رمزًا لدستوبيا الخراب والظمأ، تدل على ذلك النقاط المرسومة في عنوان القصيدة المسودة والمخطوطة بقلم الشّاعر، وهذا في مقابل رمزية الماء في دلالة الخصب والحياة والدم في دلالة التضحية والفداء والحياة، وتنوّع القوافي هو التقاط بمعنى الميلاد والبعث والموت والسراب واليأس وهذا ما يجعل " الشعر نظاما للمجاوزة، ويبدو كما لم كان نفيًا خالصًا

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص159.

[2] – حسن الغرفي، أمل دنقل.. عن التجربة والموقف، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص23.

– وانظر: حسن الغرفي، النشيد الأدبي، (أمل دنقل– سيرة شعرية ثقافية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1، 2003.

وتفكيكًا لبناء اللّغة ذاته"[1]، و (أمل) كسر حاجز التفعيلة وخلع مسوح القدسية عنها، سواء بالبحث عن نسق موسيقي متحرك وغير منمط أو باستخدام قصيدة النثر وتنوير اللّغة بالنحت، أو بالمنح من ينابيع العامية الحية أو باستيلاء سياقاتٍ لغويةٍ مستحدثةٍ[2].

[1] - جون كوين، اللّغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، مصر، ط2، 2000، ص 79.

[2] - سيد البحراوي، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، مجلة نزوى (مجلة فصلية ثقافية)، ص83.

ظمأ

جسدي صخرة صهرتها الظهيرة..
حانقا يتفتت، والبحر بُعد ذراعيه، بُعد السماء
فرس الموج تنفض أعرافها الصبية،
تعدو مولية الزرقة الذهبية،
كأنها تتحطم فوق الحواجز تهوي كسيرة!
أكشف الرأس تحت الرذاذ،
أمد يدي حاملا كوبيَ الورقيّ
لتملأه بالفقاقيع ذات العيون الصغيرة.
عطشٌ.. عطشٌ، والنداء
خنجر في الهواء.
هي جيداء من فضة، ورقّ الضياء
عاريا تحتضن ريشة يدها المختنقة
قالت الزنبقة:
«ارفع عينيك وافتحها...»
وتلفتُّ.. لم ألقها في شجيرتها المطرقة.
شعرها طائر جرفته الرياح
شعرها.. والوشاح
وهي تعدو.. وما بيننا الصمت والقشعريرة

كل من شربوا هربوا بعد أن قلبوا في التراب الإناء
ـ سيدي: تملكك الحزن والكبرياء.

لتسبح فيها

ثم لم ألقها

كل من شربوا هربوا
دون أن يدفعوا ثمنا
للعزاء
رحلوا بعد أن قلبوا
في التراب الإناء

حذف نصف القصيدة المنشورة في الدّيوان

11 ـ برزخ التخييل وعاصفة التجريد:

(قصيدة: الحُزْن لاَ يَعْرِفُ القِرَاءَة)

"الشُّؤْم

لِرَفْعِ عِبْءٍ ثَقِيل يَا سِيزِيفْ

يَحْتَاجُ المَرْءُ إِلَى شَجَاعَتِك!

وَحَتَى لَوْ امْتَلَكَ الجَسَارَة فِي العَمَلِ،"[1]

(شارل بودلير Charles Baudelaire)

لغة الصورة الشّعرية، لغةٌ تجاوزيةٌ غير تقليديةٍ عند (أمل دنقل)، '' والكلمات فيها ليست مجرّد كلماتٍ، وهي لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه؛ بل غدت في السياق الجديد، أشكالا مفتوحةٍ على الدّلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشّاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعةٍ''[2]، واللّغة توظيف تخييليّ '' تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عنه كشفه الحواس''[3] في علاقاتٍ جديدةٍ تمامًا من كائنات العالم وأشيائه، '' فلا بد من طرح أنماطٍ أخرى من اللّغة الشّعرية التخييلية''[4]، لإدراك الأشياء وضمها، ''باعتبارها كياناتٍ مرتبطةٍ بتفاعلاتنا مع العالم ينتج عنه صيغ تجريبيةٍ''[5]، وتنافر حادّ بين المادّي المحسوس والتجريدي المعنوي، ويظهر ذلك في عنوان القصيدة بشكل محفور وبارز العنوان في انزياح انسدادي بين نفي الفعل لا يعرف) وفاعله (الحزن)، يزيد من عمق الحالة الشعورية للارتباك والارتعاش والانكسار والانكفاء والانكماش،

---

[1] – شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: رفعت سلام، دار الشروق، مصر، ط1، 2009، ص 147.

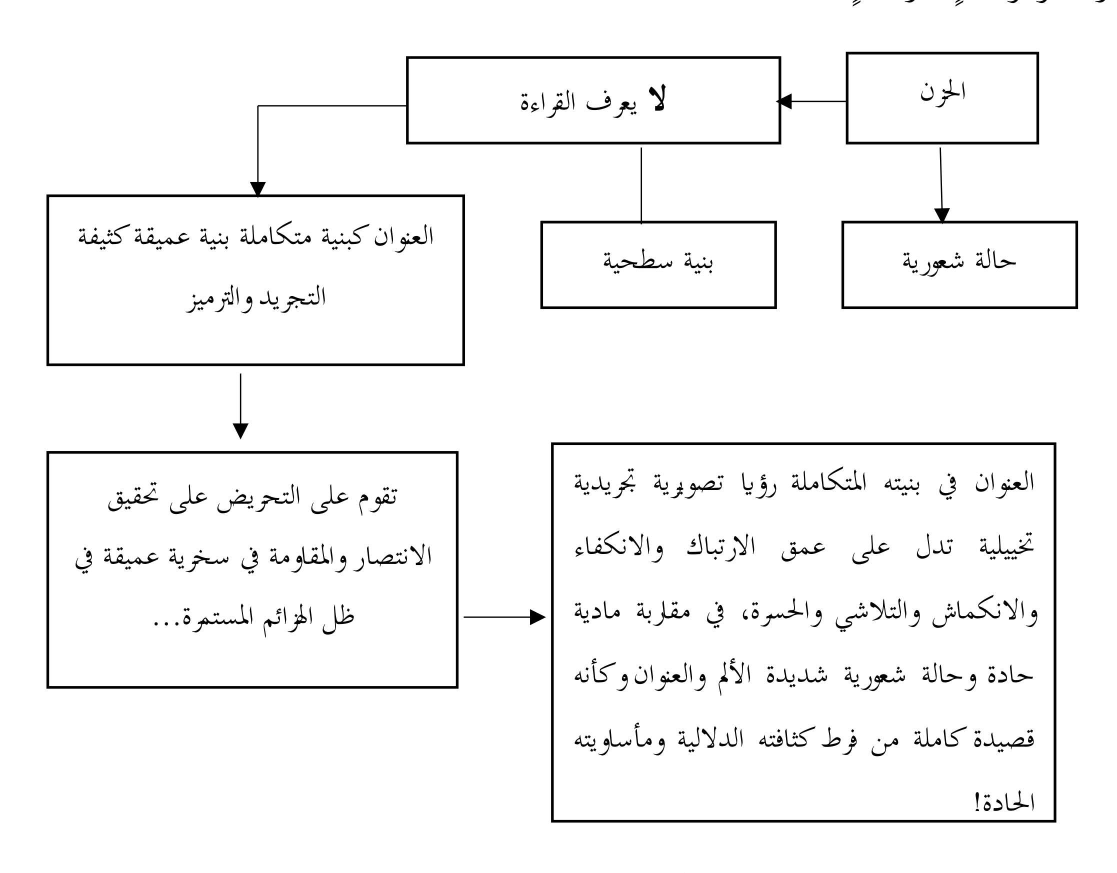
[2] – عبد السلام المساوي، المتخيل الشعري عند أمل دنقل، مجلة نزوى (فصلية ثقافية)، مسقط، عمان، ع38، أفريل 2004، صفر 1425، ص 120.

[3] – صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول، الفروع)، دار الفكر اللّبناني، لبنان، ط1، 1986، ص12.

[4] – جورج لايكوف/ مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، جار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 183.

[5] – عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال (مفاهيم وآليات الاشتغال)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004، ص405.

لتترجم حالةً ماديّةً تتشابك مع حالةٍ شعوريةٍ مجرّدةٍ بين الحزن والقراءة، " في مظلةٍ وخطاب يلفهما الاستهزاء ذو وظيفةٍ تحريضيةٍ"[1].



إن بنية التحريض في عتبة النص تشكل سورا كبيرا يجسد خواء الفضاء وتحريرًا لطوق الذاكرة الممتلئة لصور الهزائم لكنه بالمقابل يثير فيما شفقةً بشكل مضاعف من خلال الاستهلال الأول:

تَأْكُلُني دَوَائِرُ الغُبَارِ...

أَدُورُ فِي طَاحُونَةِ الصَمْتِ، أَذُوبُ فِي مَكَانِي المخْتَار

شَيْئاً فَشَيْئاً... يَخْتَفِي وَجْهِي وَرَاءَ الأَقْنِعَةِ،

أَعْمِدَةُ البَرْقِ التِي تُطِلُّ مِنْ نَوَافِذِ القِطَارِ

كَأَنَّهَا سَرْبُ إِوَزٍّ أَسْوَد الأَعْنَاقِ

يُطْلِقُ فِي سَكِينَتِي صَرْخَتَهُ المرَوِّعَة

---

[1] – سعيد السهلي، اللّغة والدلالة في شعر أمل دنقل (مقاربة أسلوبية سيميائية)، أطروحة دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة اللّغة العربية وآدابها، إشراف أحمد الطريسي أعراب، الرباط، 1989-1990، ص143.

وَيَخْتَفِي... مُتَابِعًا رِحْلَتَهُ مَعَ التَّيَّارِ!

(صَوْتُكَ كَانَ؟

أَمْ نُعَاسُ الشَّهْوَةِ الماكِرِ مَا بَيْنَ انْفِرَاجِ الشَّفَتَيْنِ؟

هَذَا الذِي يشْبكُ قَلْبِي خَاتَماً... تَحْتَ نُعُومَةِ القُفَّازِ

حَتَّى إِذَا اغْتَسَلَتِ–فِي نِهَايَةِ السَّهْرَةِ–مِنْ لُزُوجَةِ الأَلْفَاظِ...

تُخَبِّئِينَهُ عَلَى نَافِذَةِ الحَمَّامِ... يَسْتَعِيدُ ذِكْرَيَاتِه...

وَيَسْتَرِدُ الزَّمَن الضَّائِعَ بَيْنَ الصُّورَتَيْن!؟)[1]

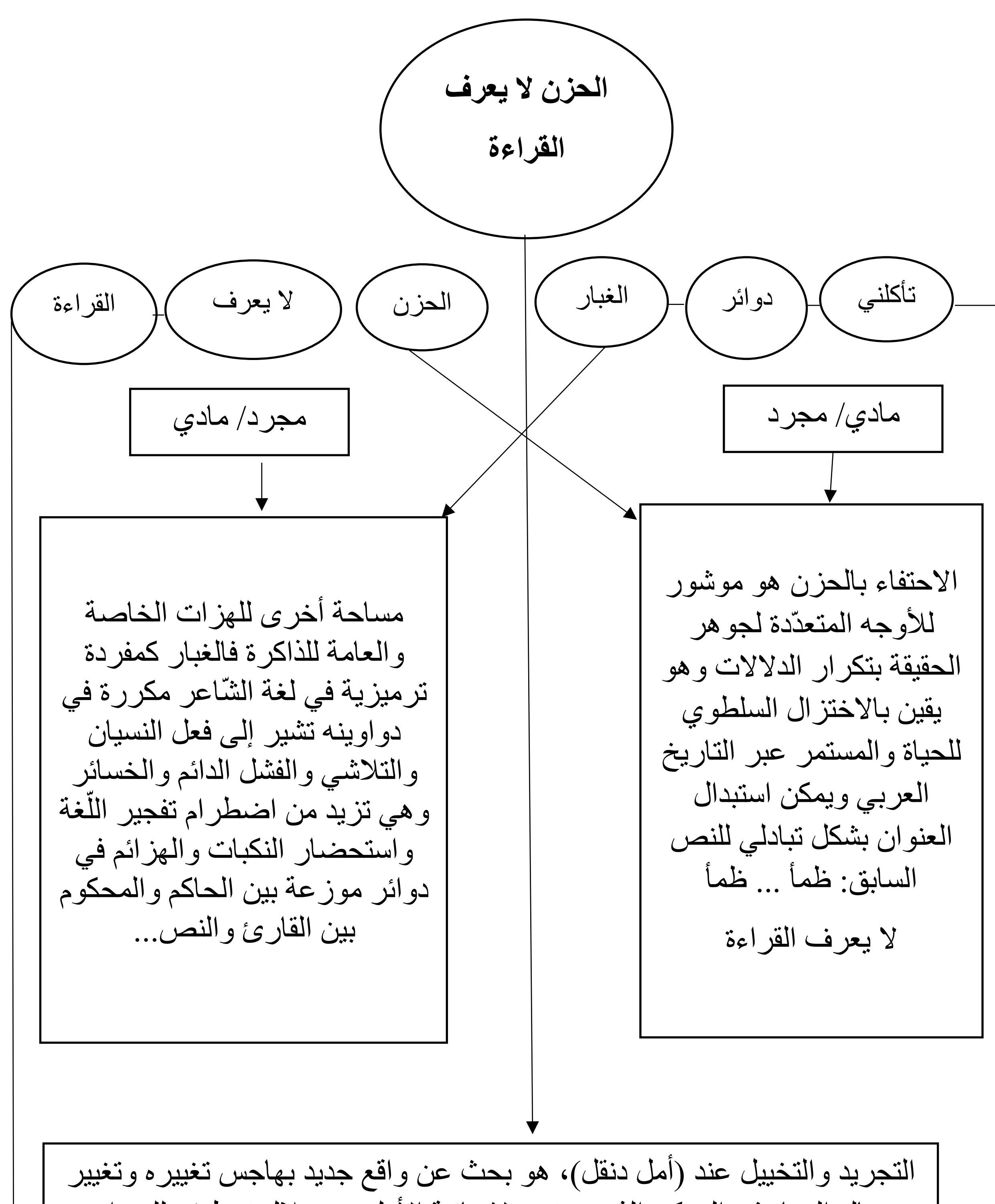
ونبين حالة المقابلة والتضاد بين العنوان والاستهلال في تأكيد على قدرة الشّاعر على الإمساك بمشاهد التخييل* الضاربة في عمق التجريد:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص161.

* التخييل: استخدام المحسوسات في رسم صور ذهنية يخيل للمتلقي من قوة رسمها بالألفاظ أنها صور يراها رأي العين وهي عملية تقريب المسموع من المرئي عند المتلقي وهي نظرية تنفذ إلى جوهر الشعر الخالص.

–انظر: صلاح عيد، التخييل (نظرية الشعر العربي)، سلسلة الدراسات الأدبية 4، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1993، ص83.


الحزن لا يعرف القراءة
تأكلني
دوائر
الغبار
الحزن
لا يعرف
القراءة
مادي/ مجرد
مجرد/ مادي
الاحتفاء بالحزن هو موشور للأوجه المتعدّدة لجوهر الحقيقة بتكرار الدلالات وهو يقين بالاختزال السلطوي للحياة والمستمر عبر التاريخ العربي ويمكن استبدال العنوان بشكل تبادلي للنص السابق: ظمأ ... ظمأ
لا يعرف القراءة
مساحة أخرى للهزات الخاصة والعامة للذاكرة فالغبار كمفردة ترميزية في لغة الشّاعر مكررة في دواوينه تشير إلى فعل النسيان والتلاشي والفشل الدائم والخسائر وهي تزيد من اضطرام تفجير اللّغة واستحضار النكبات والهزائم في دوائر موزعة بين الحاكم والمحكوم بين القارئ والنص...
التجريد والتخييل عند (أمل دنقل)، هو بحث عن واقع جديد بهاجس تغييره وتغيير معالم الحياة في الممكن الذي يختزن لانهائية الأمل من خلال توظيف للعنوان والاستهلال الأول في القصيدة والأهم من ذلك توظيف (القافية العنقودية) المتداخلة والتي يغلب عليها دائما وجود عناقيد أساسية للقافية تبرز كصوت عالي وصارخ، تنفيسا عن حزن داخلي عميق!

من خارج الكادر تبدأ رحلة الشّاعر كقناعٍ ورثاءٍ شجي في توزيع المفردات البأس (**الحزن/ الغبار/ طاحونة الصمت/ صرخته المروعة/ نبضها الوحشي/ انكسرت/ فقاعة السخط/ عذابي/ الألم/ حطامي المنهار**)، وبحث عن الذّات ''فالتأويل هو فك رموز اللّغة وتحرير المعنى من فعل الكتابة وفتح عالمها على الذّات''[1]، على أنّ رموز اللّغة كأنساق '' مسيجة بحدود من وضع المحلل المتفاعل مع محيطه والمعتمد على تجربته الثقافية وكفاياته الفطرية والتخييلية''[2] وهي عملية "انزلاق"[3] للنص وللقراءة كفعاليةٍ بحيث '' لا يكون القارئ قادرًا على الإجابة عن بعض التساؤلات التي تدور حول النص''[4]، والنص هنا تغيب ظلاله، ليبدأ القارئ في محاولةٍ لفهم المهزلة المؤلمة القاسية في (فردية الحزن) الداخلي والخلوة، يدلّ على ذلك النص المسيج بين قوسين:

(صَوْتُكَ كَانَ؟

أَمْ نُعَاسُ الشَّهْوَةِ الماكِرِ مَا بَيْنَ انْفِرَاجِ الشَّفَتَيْنِ؟

هَذَا الذِي يشْبكُ قَلْبِي خَاتَمَاً... تَحْتَ نُعُومَةِ القُفَّازِ

حَتَّى إِذَا اغْتَسَلَتِ–فِي نِهَايَةِ السَّهْرَةِ–مِنْ لُزُوجَةِ الأَلْفَاظِ...

تُخَبِّئِينَهُ عَلَى نَافِذَةِ الحَمَّامِ... يَسْتَعِيدُ ذِكْرَيَاتِه...

وَيَسْتَرِدُ الزَّمَن الضَّائِعَ بَيْنَ الصُّورَتَيْن!؟)[5]

---

[1] – عمارة ناصر، اللغة والتأويل (مقاربة في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص21.

[2] – محمد مفتاح التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص224.

[3] – رولان بارت، س/ز. ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، طرابلس، ليبيا، ط1، 2016، ص 51.

[4] – سوزان روبين سليمان–انجي كروسمان، القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، تر: حسن ناظم–علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص 261.

[5] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 161.

فالنكسة الكبرى كادت تكون القاضية، وقناع الحزن أعلن الحرب التي لم تنته، وتحت وطأة الموت والخوف وزخم الآلام، والصرخات تعالت، عاتيةً، متهمةً "الصوت الغنائي"* بتثبيط الغليان الثّوري واجهاض روح النصر والعبث بالوجدان القوميّ، فهي رمز للموسيقى المرتهلة اللّزجة في زمن الحرب والموت، نجم عنه خدر أصاب الشعب بالتواكل والتهويم في أمجاد ماضٍ بعيدٍ ولم تشفع لها: **(والله زمان يا سلاحي)**، **(راجعين بقوة السلاح)**، **(ثوار ولآخر مدى ثوار)**، حتى أنها أصبحت عبئا ،للانهيار الشّامل.

يحاول الشّاعر التحرر من حلقاتٍ ودوائر الماضي بما هو طاقة دلالية انفعالية تجرّ المتلقي إلى رحابة السّرد والبصريّ بما هو أفق تأمليّ تخييليّ، فكانت لعبة الأقواس كلّ مرةٍ حاضرة:

(جَوَارِبُ السَّيِّدَةِ المرْتَخِيَة
ظَلَّتْ تُثِيرُ السُّخْرِيَة
وَهِيَ تَسِيرُ فِي الطَّرِيقِ
وَحِينَ شَدَتْهَا: تَمَزَّقَتْ...
فَانفَجَرَ الضَّحِكُ وَوَارَتْ وَجْهَهَا مُسْتَحْذِيَة
وَهَكَذَا أَسْقَطَهَا الصَّائِدُ فِي شُبَّاكِ سَيَّارَتِهِ المفْتُوحَةِ
فَارْتَبَكَتْ وَهِيَ تسَوّي شَعْرَهَا الطَّلِيقْ
وَأَشْرَقَتْ بِالبَسَمَاتِ البَاكِيَةِ!) (1)

---

* الشّاعر يقصد المطربة أم كلثوم، وقد غنت الحفل الأخير الخميس أول حزيران 1967 السابق على النكسة في ظل بيانات الإذاعة وانتصارات وهمية للمعارك القائمة وحيث أن الجنود كانوا على جبهات القتال يستمعون لأغاني أم كلثوم، التي أدتها على عجل بسبك لحن سريع بكلمات متناقضة مع واقه الهزيمة حد الفصام حيث كانت تغني (لا يا عدوي يا ظهيرا لعدوي لا لن تر بحري ولا أرضي ولا جوي لا بل سأمضي وانتصاراتي تروي) فيما العدو ينصب خيامه على الضفة الشرقية لقناة السويس.
-انظر: سليم نصيب كان صرحًا من خيال (أم كلثوم)، تر: بسام حجار، دار العين للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2019، ص 237-302.

الشّاعر ينشد الحرية من قيد السلطة والقمع والجدران والفقد والقهر، فلا نرى إلا مشاهد بصريةٍ إنسانيةٍ تتكرّر لفتاة اللّيل والحبيبة المخدوعة والحبّ المغتصب يشترك مع نصوص سابقةٍ للشاعر:



لا نرى في المقاطع لأخيرة إلاّ حكاياتٍ بصريةٍ استرجاعيةٍ، ليتسلل إليها الذبول (**جوارب السيدة المرتخية والبسمات الباكية**)، التائهة، ويبقى الإصرار على التوازي بين الصورة والكلمة في ثنائية أليغورية وهي '' حكايةٌ ذات طابع رمزي أو تلميحي وهي باعتبارها سردا يقوم على تسلسل أعمال وتعرض شخصيات (كائنات بشرية أو حيوانية أو تجريدات مشخصة) تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات''[1].

الصورة مأزومة، وقد ارتسمت من خلال المشهد '' تقاسيم الشيمة المشهدية ارتساما حيًّا''[2]، ليأتي المشهد الأخير في تذبيل منفصل عن قصصية الصور '' وخاتمةٍ مباشرةٍ وصريحةٍ في وقعها الأخير''[3]، ليختزل الرّحيل:

رُؤُوسُنَا تَسْقُطُ... لاَ يَسْندُهَا

إِلاَّ حَوَاف اليَاقَةِ المنْتَصِبَة!

فَارْحَمْ عَذَابِي أَيُّهَا الأَلَمْ...

وَاسْنُدْ حُطَامِي المنْهَار.[4]

---

[1] – فتحي النصري، شعرية التخييل (قراءة في شعر سعدي يوسف)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2008، ص107.

[2] – أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 245.

[3] – صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص56.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 163.

12 ـ حفريات البكاء وإبدالات اللّغة:

(قصيدة: بُكَاء اللّيْل والظَهِيرة)

[إنّ إعادة القراءة هي عمليةٌ منافيةٌ للتقاليد التجارية والأيديولوجية لمجتمعنا الذي يلحّ على التخلصّ من القصة بمجرّد استهلاكها (التهامها) للمرور إلى قصةٍ أخرى وشراء كتاب آخر، إنّ هذه العملية مسموح بها فقط لبعض الفئات الهامشية].

(رولان بارت Roland Barthes)

يشكّل التضاد ملمحا معرفيًّا دلاليًّا في التجاري الشعرية عند (أمل دنقل)، وقد ساهم ذلك في ''تشكيل أصواتٍ ميتا لغويةٍ تغايريةٍ''[1]، ومفارقةٍ متشظّيةٍ وانفتاح أسئلةٍ مفتونةٍ بالخيبات والانتظار والرّفض والاشتغال وهي '' تعني أنّ هناك تعبيرًا له دلالتان: دلالةٌ سطحيةٌ يبدو عليها التناقض الظاهري ودلالةٌ عميقةٌ''[2] وستظهر عناصر مشتركة للمفارقة (الكلام/ الرّسالة/ صاحب البصيرة) الذي ينحصر في حضوره:

- الباث Emitter
- المتلقي Receiver
- الضحية Victim، وهو الطرف الذي يقع عليه مضمون المفارقة[3]، فالمفارقة حواريةٌ شديدة التعقيد وهي نوع من التضادّ بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر[4].

---

[1] – عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص36.

[2] – محمد الكواز، الجوهري (شعرية المفارقة وهاوية الشّاعر)، والشؤون الثقافية العامة، مشروع عاصمة الثقافة العربية، بغداد، العراق، ط1، 2013، ص35.

[3] – رائد فؤاد طالب الرديني، المفارقة في شعر الجنوسة عن القصيدة العربية المعاصرة (دراسة وتطبيق)، مجلة العربية والترجمة، بيروت، لبنان، ع26، مج8، 2016، ص35.

[4] – محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص15.

والشّاعر في قصيدته (بكائية اللّيل والظهيرة) يؤسس ʺ لمفارقة التشويش والتمويه ʺ[1] وتحقق استخفافا بالذات "self-disparaning"[2]، وعلى هذا فإنّ لعبة المفارقة والتخييل والتضادّ والتجريد تزداد في حفرياتها عند (أمل)، فيتداخل العقلاني باللاّعقلاني وتتشابك الرّموز وتتكاثف الصّور وتتقاطع فيها الرّؤى المحسوسة بالمجرّدة والنفسية في إبدالاتٍ لغويةٍ و ʺ الخطاب الذي يخضع لأكبر عددٍ من الضغوط الأكثر تماسكًا ʺ[3]، والقصيدة تترجم صورًا تاريخيةً وتراثيةً وواقعيةً في استناد للأنواع والأجناس الأدبية ومجازاتها، ورمزيتها وشخوصها وحكاياتها في خلقٍ حركيّ منتج:

فِي كُلِّ لَيْلٍ...
تَخْلَعُ الذِّكْرَى مَلابِسَهَا المغْبَرّة القَدِيمة
تَسْتَحِم بِرَشْرَشَاتِ الضَّوْءِ تَغْسِلُ فِيهِ وَعَثَاء الطَرِيقِ،
وَتَسْتَرِدُ نَضَارَةَ الأَلوَانِ... وَالمرَحِ القَدِيمِ
نِدْيَانَة... كَالظِّل تَخْلَعُ خفَّهَا المبْلُول
تَسْتَلْقِي جِوَارِي فِي الظَّلاَمِ تُضِيء بَشَرَتَهَا:
رَائِحَةُ التَّوَغُّلِ فِي الحُقُولِ...
بِرَعْشَةِ القَمَرِ المؤرْجَح فِي مَرَايَا النِيل...
بِالقَطَرَاتِ تَلْمَعُ فِي مَنَابِت شَعْرِهَا المحْلُول...
بِالنَّبْضِ الخَجُول... يَرفُّ فِي اسْتِدْفَائِهَا
بِاللّغةِ الغناء فِي الصَّوْتِ الرّخِيمْ
... وَذِرَاعُهَا يَلْتَفُّ يَرْتَعِشُ التَّوَهُّجُ تَحْتَ لَمْسَتِهِ
وَتَقْلِعُ آخِرُ السُّفُنِ المقَدَّسَةِ المضِيئَةِ مِنْ مَرَافِئِهَا

---

[1] – رائد الصبح، تقديس المدنس في الشعر العربي المعاصر، المركز الثقافي للكتاب، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص85.

[2] – نجاة علي، المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، ص64.

[3] – عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص23.

تَشُقُّ النَّهْرَ، تَنْثُرُ مَا تَبَقَّى مِنْ رَمَادِي

فَوْقَ أَذْرعَةِ الخَرِيفِ البَائِسَات... فَتَكْتَسِي

فَوْقَ الشِّفَاهُ اليَابِسَاتِ... فَتَرْتَوِي

فَوْقَ المرُوجِ... فَتَنْطَوِي فِي اللَّيْلِ مُوسِيقَى الجَنَادِب

فِي الحَضَائِرِ... يَهْدُ المهرُ الحَرُون

عَلى مَنَاقِيرِ الطُّيُور... فَتُطْعِمُ الأَفْرَاخُ مِنْ تُوتِ الغِنَاء الحُلْو

فِي عُقْمِ السَّمَاءِ، فَتَنْبِضُ البُشْرَى وَتَنْعَقِدُ الغُيُوم.[1]

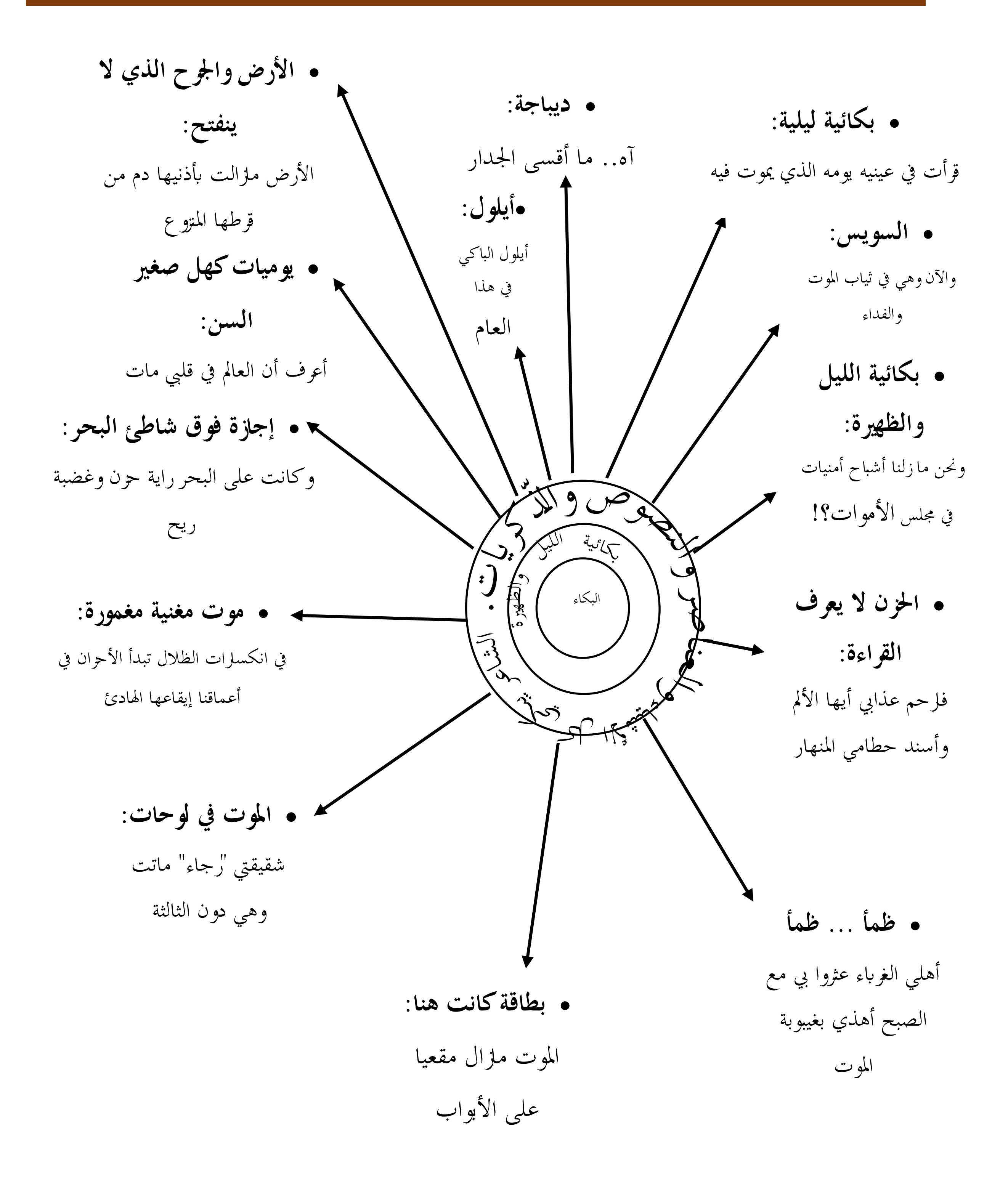
استفاد الشّعر من كل الأشكال التعبيرية من نصوصها وصورها وألوانها وتقنياتها وأدواتها من نحتٍ ومسرحٍ وتشكيلٍ وإيقاعٍ ورقصٍ وأقنعةٍ وسردٍ؛ بل استفاد من بعض أنواع الفرجة كالسّيرك، والنصّ في صراعٍ داخليّ رهيبٍ تتماوج فيه أصنافٌ عديدةٌ، و" يضعنا مفهوم الجنس الأدبي في متاهةٍ طويلةٍ ومعقدّة لا نهاية لها... بحيث يتداخل وبشكلٍ كبيرٍ جدًّا بما يُسمّى (النّوع) و(النمط) أو حتى (صيغة) و(صنف)[2]، وقد يتداخل مع مصطلح "الحوارية"[3](dialogism)، أو "التناص"[4] "Intertextuality". ويصبح النصّ مشاهد تنسج قطعةً قطعةً مع كل النصوص السّابقة:

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 164.

[2] – فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسية أجناسية لأدب نزار قباني)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص24.

[3] – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري، نقد)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص121.

[4] – جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 43، وقد أطلقت (جوليا كريستيفا) عن النص المنتج مصطلح المحتمل وعند تودروف (ميتالغة)، أو (المعنى المرتبك) أو (اللّغة العالية).



- **مخطط يبيّن تداخل نصوص الشاعر مع تجربة شعرية ووجدانية متكاملة**

لغة النص تنفتح على المتخيّل من خلال عملية إدراكٍ بصريةً للمقاطع في لقطاتٍ قصيرةٍ ومجسّدةٍ، لكنّها في وظيفتها تشتيت للحالة الشّعورية، ˮ إنّه لا يقول كلاما فحسب بل ينشئ المشهد المصوّر الكفيل بالتعبير المرئيّ عنه، فالشّخوص تتحاور أمامنا وننحرك بشكلٍ تمثيليّ"[1]، والشّاعر قد يلجأ ˮ إلى أسلوب السّرد، بينما يلجأ آخر إلى تقديم محاكاته بصورةٍ دراميةٍ "[2]، بانتزاع الحياة من براثن الموت والرّتابة والتقليد والاندفاع بها وقذفها إلى الوجود، إلى حلبة التجلّي والظهورات الحميمة الخلاّقة، فالذّاكرة اللّغوية تتوزّع وتتشتت في أفعالٍ جحيميةٍ لهابةٍ:

- **تَخْلَعُ** الذِّكْرَى مَلاَبِسَهَا
- **تَسْتَحِمّ** بِرَشْرَشَاتِ الضَّوْءِ
- **تَغْسِلُ** فِيهِ وَعَنَاء الطَّرِيقِ
- **تستَرِدُّ** نَضَارَة الأَلْوَان
- **تَخْلَعُ** خَفَّهَا المبْلُول
- **تَسْتَلْقِي** جِوَارِي
- **تُضِيءُ** بَشَرَتَهَا
- **تَلْمَعُ** فِي مَنَابِتِ شَعْرِهَا
- **يرفُّ** فِي اسْتِدْفَائِهَا
- **يلتَفُّ** ذِرَاعُهَا
- **يرتَعِشُ** التَّوَهُّجُ
- **تُقْلِعُ** آخِرُ السُّفُنِ
- **تَشُقُّ** النَّهْرَ

---

[1] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ/1997، ص48.

[2] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص124.

- **تَنْثُر** مَا تَبَقَّى

- **تَكْتَسِي**...

- **تَرْتَوِي**

- **تَنْطَوِي**

- **يَبْدَأُ** المهْرُ الحَرُون

- **تُطْعِمُ** الأَفْرَاخ

- **تَنْبضُ** البُشْرَى

- **تَنْعَقِدُ** الغُيُومْ

التشتيت في أفعالٍ متتاليةٍ، يمثّل '' حركةً دائريةً أكثر تعقيدًا، إنّها تمثل دورة الحياة والموت''[1]، فالبكائية امتداد لحالة (**الظمأ**) في القصيدة السّابقة، والانتصار للمظلوم من الظالم، قال تعالى: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا أَصَابَهُمُ الْبَغْيُ هُمْ يَنْتَصِرُونَ﴾*، نلمس في القصيدة، تعاطفًا صريحًا مع المظلوم من خلال نماذج الصوّر والأفعال في المقطع الأول '' فكلّ صورةٍ تمتزج بأفعالها وبردود أفعالها،... ليست سوى طريق تعبره في كافّة الاتّجاهات، إنّها التبدّلات التي تنتشر في رحابة الكون''[2]، وقد نلمس صورةً بكائيةً في مأساة (**الحسين**) في حادثة (**كربلاء**) وحجم الظلم في فاجعةٍ بكائيةٍ مستمرّةٍ وفيضٍ إلاهيّ ممتدّ في ذهول حتّى أنّ أسلوب القصيدة يتغاير فجأةً كما يقول الناقد (أندريه بازين)

[1] – حاتم الصكر، ترويض النص (دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص95.

* سورة الشورى، آية 39.

[2] – جيل دولوز، الصورة–الحركة (أو فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997، ص86.

André Bazin**، ويتماهى بشكلٍ كليّ مع لحظة البكاء الأولى لولادة الإنسان:

- **بِـرَائِحَة** التَّوَغُّل
- **بـرَعْشَةِ** القَمَرِ
- **بـالقَطَرَات** تَلْمَعُ
- **بـالنَّبْضِ** الخَجُول
- **بـاللّثغَة** الغناء
- **فَوْق الشِّفَاهِ اليَابِسَاتِ**

وإذا كان النصّ يتقدّم في تسلسلٍ من الحكي السينمائيّ بوصفه تواليًا لشذراتٍ من الواقع الخاصّ فإنّ المشهد القادم يتصل بالمشهد الأول بعد تذييلٍ منفصلٍ (فلاش باك)، يقول (أمل):

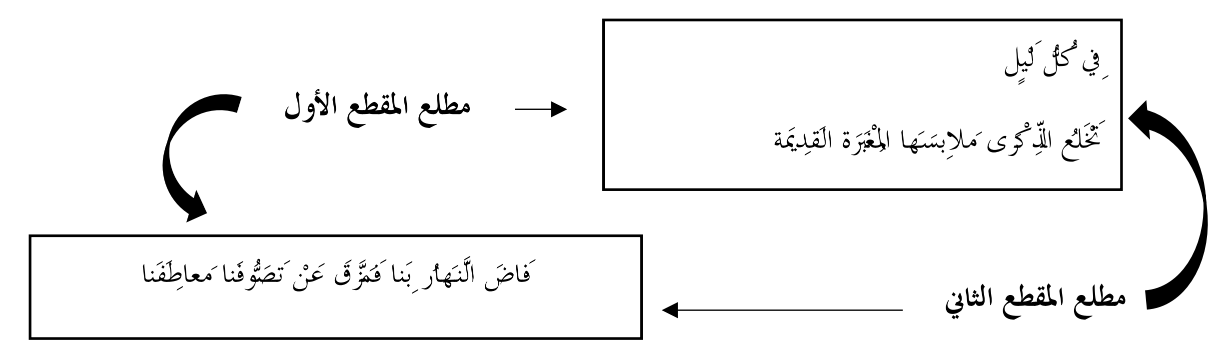
فَاضَ النَّهَارُ بِنَا، فَمَزَّقَ تَصَوُّفنَا معطفنَا
وَأَلْقَانَا عَلىَ أَعْتَابِ مَمْلَكَةِ النَّمِيمَة وَالذُّبَابُ يَطِنُّ
وَالكَلِمَاتُ: أَقْدَاحٌ مُكسرة الحَوَافْ...
إِذَا لَثَمْنَاهَا... تَجَرَّحَتِ الرُّؤَى!
وَالصَّمْتُ: قُضْبَان مَحْمَاة عَلَى وَجْهِ البُكَاءِ[1]

البكائية لا يمكن إدراكها إلا من خلال تواصل اللّيل والنهار، وقد وصف الشّاعر طويلاً عند اللّيل من خلال الفيض النهاري:

** أندريه بازين André Bazin: 18 أفريل 1918-11 نوفمبر 1958، أعد أهم نقاد السينما الفرنسيين والأب الروحي لحركة nouvelle vague، الموجة الجديدة في السينما الفرنسية.

انظر: أندريه بازان، ما هي السينما (نشأة السينما ولغتها)، تر: ريمون فرنسيي، مراجعة وتقديم: أحمد رخان، مكتبة الأعمال المصرية، مصر، 1968.

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 164.



وكأنّه يتناصّ مع قصيدة "يا ليل الصب"[1] لأبي الحسن الحصري القيرواني* فصيغة الحكي تأتي كاستفهامٍ في (**متى غده؟**) عند الحصري، ويأتي كاستفهام حائر في نص (أمل) عندما يقطع الاستفهام (**هل فاتنا ما فات؟**) المقطعين الأول والثاني و" هو محاولة بحث حقيقةٍ عمّا يجلّي اللّيل أيّ محاولة بحثٍ عن الخبر المحدّد المرجوّ من انحسار اللّيل"[2]؛ فاللّيل قيمة أبدية لكنّه يحاول دمج كل عناصر النهار وأدواته في عملية حكيّ لا حصر لها لينتهي من صيغة نهائية لبكائية وصيغة نهائية للمونتاج، فلكل الصور وتواليها واقعية؛ ولكنّها تقطيع وتكسير للتتابع أيضًا فتولّد معاني الصور والمشاهد من الصور المكوّنة للمتوالية البنيوية التي تنسج خيوط القصيدة:

فَوْقَ شَرَائِطِ التَّسْجِيلِ...

فِي أَسْلاكِ هَاتِفِه المَحَنكِ...

فِي صَرِيرِ البَابِ مِنْ صَدَأ الغوَايَة...

فِي أَزِيز مَرَاوِحِ الصَّيْفِ الكَبِيرَةِ...

فِي هَدِيرِ مُحَرِّكَاتِ "الحَافِلاتِ"...

وَفِي شِجَارِ النُّسْوَةِ السُّوقِي فِي الشُّرُفَاتِ...

[1] – محمد المرزوقي/ الجيلاني بن الحاج يحي، أبو الحسن الحصري القيرواني (عصره، حياته، رسائله، ديوان المتفرقات، ياليل الصب، ديوان المعشرات، اقتراح القريح)، مكتبة المنار، تونس، 1963، ص143.

* أبو الحسن الحصري القيرواني: هو أبو إسحاق علي بن عبد الغني الفهري الحصري الضرير أبو الحسن (420/488هـ–1029/1095م)، ولد بمدينة القيروان، كان نثير الشعر والمدح وترك أربعة دواوين لكن قصيدة (يا ليل الصب) ذاعت شهرتها له اقتراح القريح واجتراح الجريح وديوان المعشرات.

[2] – عبد القادر دامخي، ثنائية السكون والحركة في المقدمة الغزلية (يا ليل الصب متى غده) للحصري/ دراسة تحليلية، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر، الجزائر، 1999، مج 26، ص 779.

فِي سَأْمِ المِصَاعِدِ...

فِي صَدَى أَجْرَاسٍ إِطْفَائِيَّةٍ تَعْدُو... مُصَلصِلَة النِّدَاء...[1]

ونشهد بين المقاطع لازمةً إيقاعيةً وكأنّها **(الجوقة)** في غنائيةٍ بكائيةٍ مستمرّةٍ وتبادلٍ لغويّ مأساوي:

يَا دَقَّةَ السَّاعَاتِ

هَلْ فَاتَنَا... مَا فَات؟

وَنَحْنُ مَازِلْنَا...

أَشْبَاحُ أُمْنِيَاتٍ

فِي مَجْلِسِ الأَمْوَاتِ؟! [2]

ويقول:

يَا آخِرَ الدَّقَاتِ

قُولِي لَنَا... مَنْ مَاتَ...

كَيْ نَحْتَسِي دَمَهُ

وَنَخْتِمَ السَّهَرَات

بِلَحمِهِ نَقْتَاتُ[3]!

وهي ولادةٌ عسيرةٌ للبكائية وصرخة لما تنطق بعد، فمن يفتتح قلب الشّاعر كمن ينتهك السرّ أو ينبش القبر، لأنّ أقفال العالم صدئة ومفاتيحها بيد اللّغة وجنونها " فاللّغة كتصور نظري يؤطر الممارسة النصية للشّعراء المعاصرين تشتغل داخل النص، بوعي أو لاوعي الشّاعر"[4] وهي في إبدالاتها تنتقل من التعدّي إلى الخلق من الوضوح إلى الغموض والمغايرة والتجاوز والرؤيا بدل التعبير والتقليد

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 166

[2] – المصدر نفسه ، ص165.

[3] – المصدر نفسه، ص 167–168.

[4] – سفيان الماجدي، اللّغة الشعرية في شعرية محمود درويش، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص195.

والتآلف وهي في إبدالاتها متقاطعة أيضًا حيث تتداخل مع المعجمي والسّياق والصور والأصوات واليوميّ، يقول (أمل) في خاتمة القصيدة متسائلا:

مَاذَا تُخَبِّئِي فِي حَقِيبَتِكِ العَتِيقَةِ... أَيُّهَا الوَجْهُ الصَّفِيقُ

أَ شَهَادَةُ المِيلادِ؟

أَمْ صَكُّ الوَفَاةِ؟

أَمْ التَّمِيمَة تَطْرُدُ الأَشْبَاحَ فِي البَيْتِ العَتِيقِ؟

مَاذَا تُخَبِئ أَيُّهَا الوَجْهُ الصَّفِيقْ؟!

مَاذَا تُخَبِئ أَيُّهَا الوَجْهُ الصَّفِيقْ؟[1]!

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص168.

13 ـ فَوْضَى الحَدَث وتَنَوع الأَقْنعَة:

(**قصيدة: أشياء تحدث في اللّيل** " إلى صلاح حسين...")

[كَانَ نِيرُودَا عَلَى شَاكِلَة المَلك ميدَاس

كُلُّ مَا يَلْمَسُهُ يَتَحَوَّلُ إِلَى شعر!]

(ماركيز في وصف نيرودا)

كاميرا الشّاعر (أمل دنقل)، تنتقل إلى المكان الأوّل في قصيدته (**أشياء تحدث في اللّيل**)، إنّها القرية ذاكرة الصّبا، فالطّفل "يولد ومعرفته بالمكان لا تتعدى الاحساسات الخارجية عنه ثم لما يكبر، لا تكبر معه أشياء المكان فحسب؛ بل ويكبر شعوره بها وإحساسه وتفكيره وحدسه، عندئذ يكتشف وباستمرار لغته الجديدة، فيتحوّل من كائنٍ مستقلّ إلى كائنٍ مغايرٍ في فهمه لتركيب الأشياء"[1]، وهي نظرة إلى الكون الإبداعيّ، ورهان المعنى والدّلالة المفتوحة، والشّاعر وكأنّه مخرج أو ممثّل سينمائي* برؤيا بصرية، وقد حدث أن انتقل(**الرّوائي آلان روب غريبي والرّوائية مارغريت دوراس**) من الكتابة الروائية إلى الإخراج السينمائي، فكانا يبحثان في التقنيات التعبيرية ذات الطبيعة الميكانيكية وتحويلها إلى مشاهد للحضور الوجوديّ في حيويةٍ رهيبةٍ.

يقول (أمل):

رَخَاوَة النُّعَاس، تَغْمُرُ المسَافِرين فِي قِطَار اللَّيْل

...وَفِي حُقُول قَرْيَة بَعِيدَة

شَقَّ السُّكُون–فَجْأَة–عوَاء ذِئْب

وَانْعَقَدَ الحَلِيبُ فِي الضُّرُوع

---

[1] – ياسين النصير، الراوية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دارنينوى، سوريا، ط2، 2010، ص163.

*كان المخرج المصري شادي عبد السلام يبحث عن منتج لفيلمه (أخناتون) وبعد عناء طويل في تمويله وبناء ديكوراته وألبسته وتعيين أماكن التصوير في الأقصر وتدريب الممثلين، تم ترشيح الفنان محمد صبحي لكنه رفض لانتقاله للمسرح الكوميدي، ثم رشح الشاعر (أمل دنقل) لكن الدولة ومؤسسة السينما رفضت تصويره أو عرضه، وضاعت فرصة سينمائية هامة للشاعر (أمل) وكان عنوان الفيلم (مأساة البيت الكبير) أو (إخناتون)، وتم اختيار (أمل) لدور أخناتون لتقارب الشبه بينهما فضلا عن إحاطة دنقل بتفاصيل القصة التاريخية وإلمامه بها.

وَانْطَلَقَت رَصَاصَة:

فَكَفَت الأَشْيَاء-بَعْدَهَا-عَن الوَجِيب...

هنيهَة، ثُمَّ اسْتَعَادَت نَبْضَهَا الرَّتِيب...

وَكَانَت اللَّيْلَة...لَا تَزَالُ مُقْمَرَة!

(كَانَ النَّشِيد الوَطَنِي يَمْلَأُ المِذْيَاعَ مُنْهِيًا بَرَامِجَ المسَاء

وَكَانَت الأَضْوَاء تَنْطَفي...

وَالطُّرُقَات تَلْبُسُ الجَوَارِبَ السَّوْدَاء

وَتَغْمُر الظّلَالَ رُوحُ القَاهِرَة...)

وَالدَّم كَانَ سَاخِنًا يُلَوِّثُ القُضْبَان

هَذَا دَم الشَّمْس الّتِي سَتَشْرُقُ، الشَّمْسُ الَّتِي سَتَغْرُب

الشَّمْسُ الَّتِي تَأْكُلُهَا الدِّيدَان!

دَمُ القَتِيل أَحْمَر اللَّوْن

دَمُ القَتِيل أَخْضَر الشُّعَاع

خَيْطٌ عَلَيْه تَنْشُرُ الدُّمُوع...كَيْ تَجِفَّ فِي أَشِعَّة الصُّبْح[1]

يؤسّس (أمل دنقل) لعتبة الإهداء في نصوصه، تأسيسا جماليا، فالإهداء الظاهر أسفل عنوان القصيدة: (أشياء تحدث في اللّيل)، "**إلى صلاح حسين**"* ، يحقق سردًا جديدًا ليتيمة تمثل ذات الشاعر ''في فوضى أحداث تزداد تأزما وهي أحداث صاعدة''[2]، لكنها تتحقق من خلال مبدأ

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص169-170.

* صلاح حسين: هو صلاح الدين حسين، أحد رموز الحركة الفلاحية المصرية، وعضو لجنة الاتحاد الاشتراكي بقرية (كمشيش) محافظة المنوفية، المثيل في 4 ماي 1966 على يد (صلاح الفقي) الاقطاعي، وهي بداية تحول سياسي، للاعتقاد وبأنه اعتداء على الثورة المصرية، فتم تشكيل لجنة لتصفية الأقطاع يترأسها (عبد الحكيم عامر) إثر بلاغ قدمه شقيق الرئيس (جمال عبد الناصر) وهو حسين عبد الناصر، وكانت زوجة(صلاح) المناضلة (شاهنده مقلد)، وعند تولي محمد أنور السادات الحكم، ثار على أهالي (كمشيش) وأطاح بتمثال (صلاح).

[2] – إسلام خالد سلمان أبو غفرة، الشرد في شعر أمل دنقل، إشراف: فوزي إبراهيم الحاج، رسالة ماجستير في اللّغة العربية، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 1440هـ-2018م، ص77.

"المباعدة/distanting"[1] والاختزل abstracts، فالحدث الصاعد " جزء من البناء الدّرامي الذي يبدأ بعد التقديمة وبحركة العامل المثير إلى أعلى كي يصطدمه بقوى التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلى ذروة التأزم"[2]، ولنلاحظ اللّغة الاستبطانية لعنوان القصيدة المواربة و" ما يكتنف الأداء اللّغوي من ثنائية تنزع في التلميح تارة وطورا نحو التصريح"[3] من خلال عنوانٍ فرعيّ (**الإهداء**) ومطلع استهلالي أيضًا، وكأنّها قطعة روائية تسعى نحو " تقطيع النص وتفريعه من خلال عددٍ من العناوين التي تنظّم المحتوى، والتي توقف التدفق المسترسل للحكاية، وتوهم بالتفكيك عكس الكتابات الواقعية التي يتدفق فيها السرد دون توقف (خارجي) بنائي"[4]، فالشّاعر يعيش على توظيف (**شخصيات الدّم**) ويحرّض على (**خيار الموت**)، وسلخ الذات فتتشابك شخصية (**صلاح حسين**) الثائرة، الشّخصية الفلاحية بذات الشاعر (أمل دنقل) الجنوبي المتمرد، فيتحوّل النص في عتبة أولى إلى:

أشياء تحدث في اللّيل

"إلى أمل دنقل"

تصبح إشكالية العنوان صدمةً لتأكيد بنية المفارقة بين العنوان/المتن/الخاتمة، ولا بدّ " أن تجيء الخاتمة متوهّجةً واخزةً محيّرةً "[5]، حيث أنّ هناك تتابعًا و" حركة تتبع في وصف التفاصيل"[6]، فالتبادل بين تيمة الشاعر (**أمل**) وتيمة (**صلاح**) المناضل اليساري هي مواجهة حادّة، تحقّق أيضًا مقدمةً واصفةً صامتةً فيها من الوصف الرتيب والثابت، ما يجعلها تنتقل إلى مشهدٍ دمويّ سريعٍ (وانطلقت

[1] – فاضل ثامر، المبنى الميتا–سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، بغداد، العراق، ط1، 2013، ص335.

[2] – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص99.

[3] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص248.

[4] – محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص105.

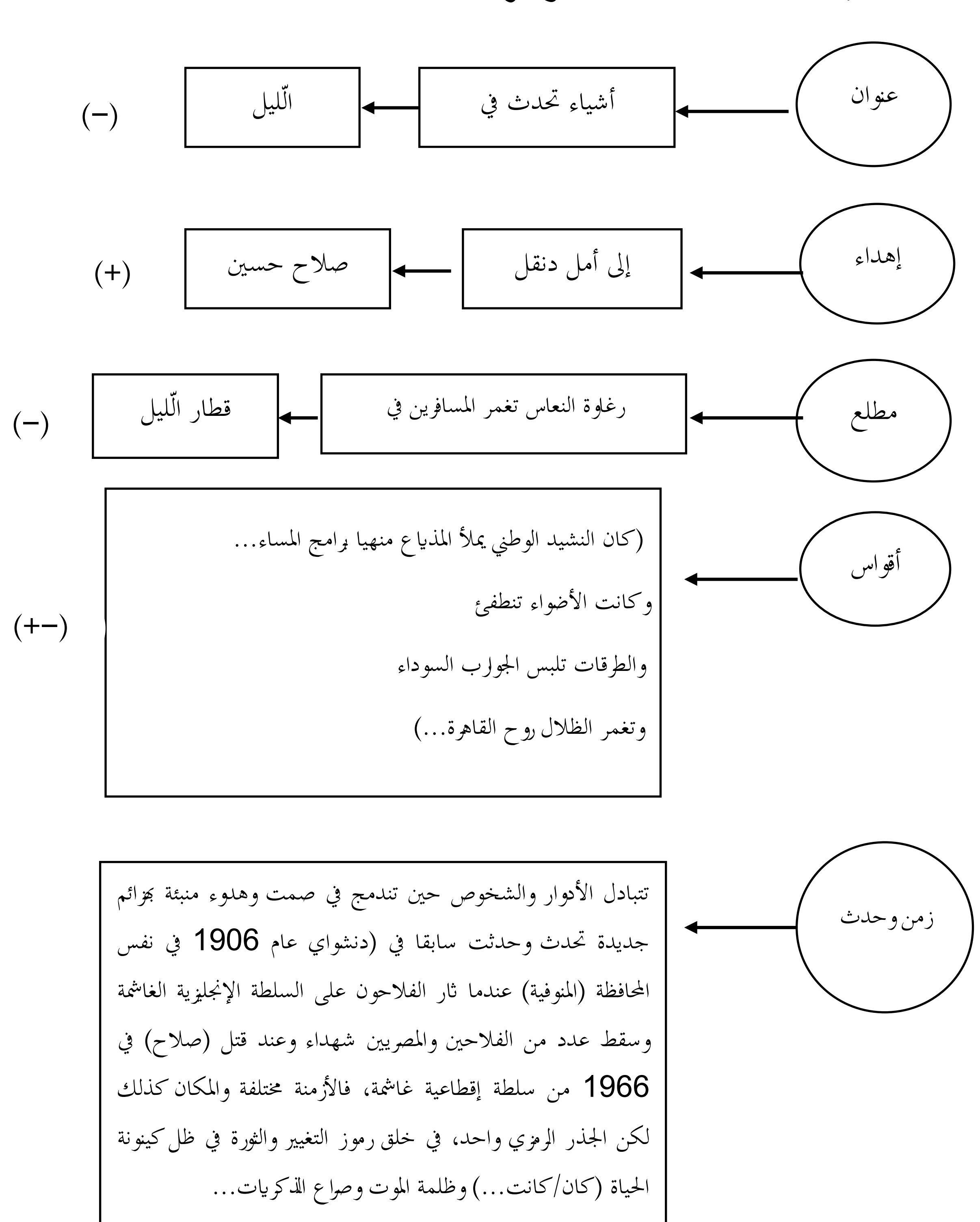
[5] – حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2015، ص115.

[6] – عبد اللّطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار السير للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص52.

رصاصة)، بعد (رخاوة النعاس) وخارج هذا اللّيل يشق الكادر الكبير المكثف هدوء العنوان الذي سحق الخاتمة وفجائع البكاء، على طريقة (مارسيل بروست Mercel proust)*، بحثًا عن الزّمن الضائع التي حيرت كلّ الدّلالات والقراءات بسبب أسلوب كتابة الرواية في بناء الشخوص والأحداث وكيفية تقديمهم في الزمن، ليضطرّ الشّاعر إلى مزج لون الخيانة الأسود اللّيلي بدماء الأرض وجسد القتيل، سالبًا بذلك صفة النبل من الإقطاعيين وما نحا إيّاها للثائر والجياع والحياة في شعاعها الأخضر، ويضطرّ إلى لعبة الأقواس، وهو توظيف لإنتاج الدلالة الحركية في مشهدية النّصوص المعاصرة، لكنه هنا في قصيدة الشاعر (أمل) يتجاوز الدّلالة الحركية ليلتصق المقطع بسكون الصمت في العنوان، في قدرةٍ لافتةٍ على الاقتصاد والرمزي وإبراز الموقف الذّاتي فينسج إيقاعين زمنيين، (السكون والفوضى):

* مارسيل بروست Marcel proust: ولد في 10 جويلية 1871 وتوفي في 18 نوفمبر 1922، روائي فرنسي مؤثر، له من الروايات الهامة: البحث عن الزمن المفقود من سبعة أجزاء نشرت بين عامي 1913-1927، تستعرض تأثير الأزمنة.
انظر: مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود (الزمن المستعاد)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج7، ط1، 2005.

- **إيقاعات تبادل الأحداث والأزمنة**



القصيدة مرتبطة بروح الشّاعر الجنوبية، عندما يجسد ذلك في توظيف للتراث الشّعبي **(الموال)***، وحكاية **(محمد درويش زهران)** و**(أدهم الشرقاوي)** الشعبية، ويستمرّ في نسج الحكاية " بتكرار اللّفظة الخفيفة في القوافي والتزم الحرف السّابق على الرّوي ليكون ردفا له"[1].

-وَكَان وَجْهُهُ النَّبِيل مَصْحَفًا عَلَيْه يُقْسمُ الجِيَاع

وَكَانَت الذِّرَاع...

فَارغَة، كَأَنَّ محْرَاثًا يَشُقُّ الأَرْضَ!

1 كَانَت الذِّرَاع...

ضَامِرَة... كَبَذْرَة القَمْح

ضَامِرَة كالسَّنَة الأُولَى التِي تَنْبُتُ فِي فَم الرَّضِيع![2]

2 -وَفِي الصَّبَاح وَالنَّشِيد الوَطَنِي يَمْلَأُ الأَسْمَاع

كَانَ فِرَاش الحَقْل يَبْدَأُ النَّشيج

وَكَانَتْ الأَصْوَات فِي القُرَى... جَنَائِزِيَّة الإِيقَاع

وَرِحْلَة الموَّال فِي الضُّلُوع تَفْرد القُلُوع

"أَدْهَمَ مَقْتُول عَلَى كُلِّ المرُوج"

"أَدْهَم مَقْتُول عَلَى الأرْض المشَارع"

*** *** *** *** ***

وَكَان وَجْهُه النَّبِيل مَصْحَفًا...

---

* الموال: ضرب من الأغاني الشعبية، سمي بالموال من المواليا، وهو أغنية من وزن البسيط' آخر مصراع البيت فيه، فاعلن أو فعلن أو فعلان، والموال في شكله البدائي يتكون من الموشحات كل منها يتألف من أربعة أشطر لها قافية واحدة وقد تغير هذا الشكل فيما بعد والموال يتناول موضوع الحرب أو الحب باللّهجة العامية، ويتميز بتوظيف الإمالة والتزامها في القوافي وتكرار اللّفظة.

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها–قضاياها–ملامحها الفنية)، ص64.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص170.

عَلَيْه يَقْسِمُ الجِيَاع[1]

يمثل (أدهم الشّرقاوي) الشّخصية الجنوبية الإنسانية، في المخيال الشّعبي في ملحمةٍ ثوريةٍ ثأريةٍ غايتها الإنسان وحقّ الوجود والعدل في الأرض، فأدهم الشّرقاوي في ثأره حكم عليه بالإعدام، ثم بالسجن تخفيفا له، وكان لا بدّ أن يلتقي بطل الموال، بغريمه الذي كان في السجن ونازله (**أدهم**)، وتغلب عليه ثم فتك بقاتل عمه وهرب منطلقًا وملتحمًا بالأعراب متنكّرا في زي (**الحكمدار**)، جامعًا السلاح ليتحول إلى زعيم وجودي يتفنن في السخرية من مطارديه ك(**علي الزئبق**)*، ويقع البطل في حبائل صديق خائن لينساب منه الدّم نازفًا ك(زهران) –(صلاح)-(أمل)، ليزيد في حفرياته البكائية: (**الدّم... أو يعود كليب حيا**) .

ولعلّ الاختيار كان دائما في أعماقه محسوما بالمستحيل "أن يعود كليب حيًّا"[2]، لقد عرفت كل هاته الشخصيات الفقد والغربة والظلم، كما عرف (أمل) ذلك، وفي لفته احتفاء بالحياة عبر متاهات توظيف الأسطوري ‘‘ الأسطورة دراسة الدين أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة‘‘[3]، والأسطورة "استمدّت من الطقوس"[4]، وأيضًا "المناسك والمشاعر"[5]، عبر تعاريجها وتحاريبها وطبقاتها المتراكمة لتروي تاريخًا مقدسًا"[6].

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص171.

* انظر: محمد سيد عبد التواب، علي الزيبق (المخطوطة المصرية النادرة 1850)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

[2] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ،سيرة)، ص15.

[3] – أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي (المكونات الأولى)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي، علمية محكمة)، تراثنا الشعري (عدد خاص)، تصدر كل ثلاثة أشهر، مصر، ع2، مج4، يناير/فبراير/مارس 1984، ص42.

[4] – جيمس فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر)، تر: أحمد أبو زيد، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص191.

[5] – صمويل كريمر، أساطير العالم القديم، تر: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1998، ص195.

[6] – ميرسيا إيلياد، ملامح من الأسطورة (دراسات اجتماعية)، تر: حسيب كاسوحة ، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1995، ص11.

وتوظيف الشّاعر للأسطورة '' توظيف قائم على إيقاعات الحزن والتغريب والانكسار، ويعلي من شأن الكلمة التي هي أداة التغيير''[1]، وأسطورة (**أوزيريس**) هو استحضار للصّراع الدائم للفرد الأعزل والذّات المهزومة في مواجهة ظلم السّلطة وقصرها، فأوزيريس إله البعث والحساب ورئيس محكمة الموتى عند قدماء المصريين قد تزوّج من (**إيزيس**) أخته وكان له من الإخوة (**إيزيس– نيفتيس–ست**) فقتله ست رمز الشرّ، '' وأعد له وليمة العشاء الأخير''[2]، وأطبق عليه ورماه في النيل، "بعد استعراضات كانت تقدم ليلاً"[3]، في بحيرة مستديرة تمثل مصيره المحزن والتي سمّاها المصريون (**أسرار**)، ويموت أوزيريس غرقًا فتبحث عنه إيزيس بعد تولّي (**ست**) الحكم مكانه، وتبحث عن التابوت الذهبي حتّى عثرت عليه في جبل (**بيبلوس**)، ولكن ست وجد جثّة زوجها قبلها وقطعها إلى أربع عشرة قطعة وخرق القطع، ووضع كل قطعة في مكان حتى لا تتمكّن (**إيزيس**) من إيجادها، ولكنها تمكنت من تجميع كل قطع وأشلاء زوجها، واستعانت بالسحر لإعادة الرّوح إلى زوجها لفترةٍ وجيزةٍ، وحملت منه بابنها (حورس) بالسحر، لكن كان من الصعب على (أوزيريس) أن يستعيد حياته السّابقة، لذا عاش كملك على مملكة الأموات.

اختبأت (**إيزيس**) في أحراش الدلتا وبقيت بعيدةً عن الأعين حتى انتهت فترة حملها، ووضعت ابنها (**حورس**) وربته سرا مستعينة بالقوى السفلية حتى كبر وأصبح رجلاً قويًّا، وعادت بعدها (**ست**) إلى الوادي حتى تطالب بعرش أوزوريس الذي أصبح شرعًا من حقّ ابنه (**حورس**) وحصلت العديد من المعارك بين حورس وست، وانتهت بانتصار حورس ومحاكمة القوى السفلية لست وأدانته على أفعاله الدنيئة ومنحت عرش مصر للوريث الشّرعي (حورس) بينما أصبح (ست) حاكمًا على

---

[1] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص6.

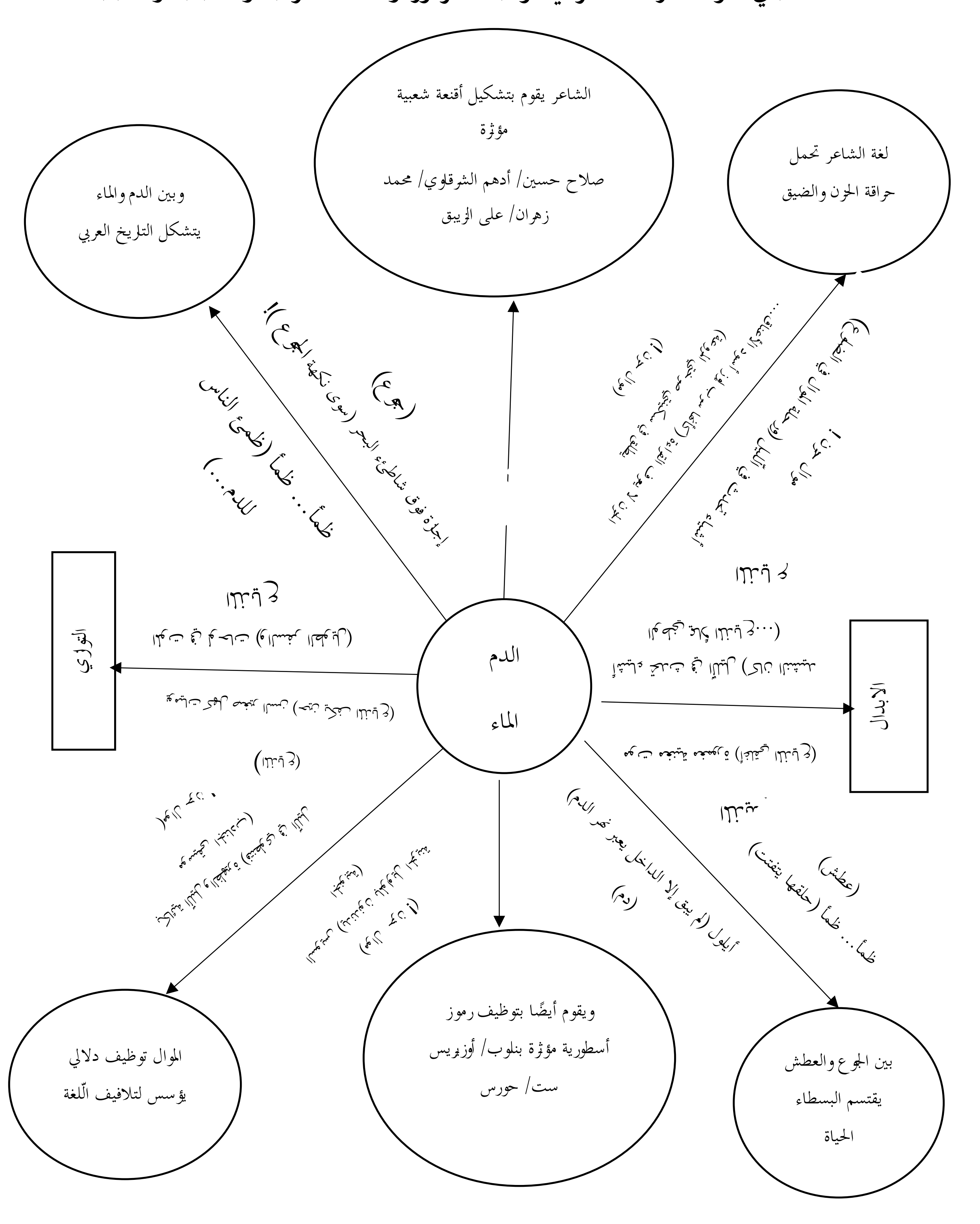
[2] – رفعت عبد الله حمد المرايات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش–عبد الوهاب البياتي–أمل دنقل)، إشراف: محمد الشوابكة، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، جامعة مؤتة، 2014، ص113.

[3] – شوقي عبد الحكيم، الحكاية الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص136.

الصحراء، وبقى (أوزيريس) حاكمًا في مملكة الموتى لرفضه العودة إلى الأرض بسبب انتشار الشر فيها!

إن (أوزيريس) نموذج للدّلالة الحركية الثائرة الباحثة عن العدل في الأرض و(ست) نموذج للدلالة الساكنة الباحثة عن القوة والظلم والسلطة فـ (**أدهم مقتول على الأرض المشاع**) هو دلالة لتوزع أقنعة الثورة والحياة والعدل عبر التاريخ الإنسانيّ والدمّ على الأرض مشاع والأشلاء أيضًا والمخطط البيانيّ يوضح تعدّد الأقنعة والرّموز في قصيدة (**أشياء تحدث في اللّيل "إلى صلاح حسين)**:

مخطط بياني حول قدرة الشاعر في توظيف الرّموز والأقنعة التراثية والطبيعية والشيئية



14 ـ ثنية الرؤيا ولوحة الأساطير:

(قصيدة: العَشاءُ الأَخِير)*.

[تلكأت بَيْن الأَضْرِحَة وَتَحْتَ السَّمَاء الصَّافِيَة، أُرَاقِبُ الفَرَاشَات تَحُومُ حَوْلَ الأَعْشَاب وَالأَزْهَار وَأَسْتَمِعُ إِلَى النَّسِيم فِي اللَّيْل يُدَاعِبُ الحَشَائِشَ وَرُحْتُ أَسْأَلُ نَفْسِي: كَيْفَ يَسْتَطِيعُ أَيُّ إِنْسَان أَنْ يَتَصَوَّرَ نَوْمًا مُضْطَرِمًا للنَّائِمِينَ تَحْتَ التُّرَاب الهَادئ؟!]

(إميلي برونتيEmily Jane Brontë)[1]

[لَنَا الخَمْرُ وَالخُبْزُ وَبلَيْسَ مَعَنَا المعلم، جِرَاحُنَا نَهْرٌ مِنَ الفِضَّة...
فِي جُدْرَان العَلِيَّة شُقُوقٌ عَمِيقَة، عَلَى النَّوَافِذِ رِيح...
فِي البَاب طَارِق مِنَ اللَّيْل
وَنَحْنُ نَأْكُلُ وَنَشْرَبُ... جِرَاحُنَا نَهْرٌ مِنَ الفَضَّة]

(العَشاء الأخير: يوسف الخال)[2].

ينغرس (أمل) في الكتابة بعيدًا منسحبًا ومنزويًا عن العالم، وتأتي أصواته على هيئة صناديق فائضةً في ثنيات ومطويات "folded" رؤياوية مكتظة بحشد من الأساطير، ليفاجئ نفسه أثناء الكتابة، كما كان الرّوائي (راي براد بدري)، صاحب رواية (فهرنايت 450)، يمضي أثناء الكتابة قائلا: «أحب أن أفاجئ نفسي »، ’’ و كان أمل دنقل يتمتع بقوة باطنية فذة هائلة‘‘[3]، وقد ترجم ذلك عبر ثنياتٍ عديدةٍ وأشكالٍ معقودةٍ، وعبر لغةٍ لا تتلامع إلاّ للجمال والذّاكرة المعرفية البعيدة، فيعيد صياغة الرؤيا ببناء جديد وتفاصيل هندسية كثيفة فاستبدل بميل حديث عن الأم في الاستهلال النصي، بمحاكاةٍ جسديةٍ بكائيةٍ:

* قصيدة من البواكير، كتبها في الإسكندرية في بداياتها عام 1963 ولم تكتمل إلا عام 1966.

[1] – انظر: إميلي برونتي، مرتفعات وذرينغ (من روائع الأدب الإنجليزي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص350.

[2] – انظر: يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة (1928-1979)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص279.

[3] – فهمي عبد السلام، شجر الكلام، كلام المشاجرة (دفاعا عن الراحل الكبير أمل دنقل الإنسان والشاعر)، مجلة الهلال (مجلة ثقافية شهرية)، دار الهلال للصحافة والطباعة والنشر، مصر، ع6، أول يونيو 2000/صفر 1420، العام السابع بعد المائة، ص160.

أَعْطِنِي القُدْرَةَ حَتَّى أَبْتَسِم...

عِنْدَمَا يَنْغَرِسُ الخِنْجَرُ فِي صَدْرِ المرَح

وَيَدُبُّ الموْتُ، كَالقُنْفُذِ فِي ظِلِّ الجِدَار

حَامِلًا صَخْرَةَ الرُّعْب لِأَحْرقِ الصِّغَارَ

أَعْطِنِي القُدْرَةَ... حَتَّى لَا أَمُوتَ

مُنْهَكٌ قَلْبِي مِنَ الطُّرُق عَلَى كُلِّ البُيُوت

عَلَّنِي فِي أَعْيُنِ الموْتَى أَرَى ظِلَّ ندم!

فَأَرى الصَّمْت... كَعُصْفُور صَغِير

يَنْقُرُ العَيْنَيْن وَالقَلْبَ وَيَعْوِي...

فِي ثَنَايَا كُلِّ فَم![1]

في قصاصةٍ هارمونيةٍ، رقة الشّاعر وحركته تظهر داخل ثنيةٍ ورقيةٍ وذاكرتيه، بين صمت القدرة على الابتسام وصمت القدرة على الكلام، ألوان أخرى متخاطفةٍ تعود بزخم وقوة صاخبة، صارخة صادحة [**ينغرس الخنجر في صدر المرح**]، [**يدرب الموت كالقنفذ في ظلّ الجدار**]، [**منهك قلبي**]، أفعال حاضرة لكنّها هادئة وموشوشة، متناغمة أحايين أخرى [**فأرى الصمت... كعصفور صغير**]، لكنّها شكّلت انعكاساتٍ ضوئيةٍ آسرةٍ حافلةٍ في فضاءاتٍ لا نهائيةٍ، وكأنّه يخاطب أمّه وأباه وأخوته وكأنّها هي أيضًا تخاطبه بقولها: «**خاذ عقلي كلو وراح** »[2].

البكائية لا تعني خسارة الشّاعر في الأرض، إنّما هي رؤيا رقيقة التحمت بالجسد والذّاكرة وطيف الأمل في مشاعر موفورةٍ جديدةٍ، فالشّاعر يعيد تشكيل اللّغة والعلاقة الناشئة في منافرةٍ تستدعي شكلاً محسوسًا وتجربته مع اللّغة " تشبه إلى ما تلك التجربة باعتبارها تجربةً يشعر فيها الشّاعر بحضور اللّغة عندما تفرّ كلماتها باستمرارٍ، وعندما يفتّش عنها دومًا ويلاحقها كي

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص172.

[2] – أيمن الجازوي/ كريستينا بوكيلين، أمل دنقل، برنامج بصمات، قناة الجزيرة الوثائقية، الدوحة، قطر، 20 مايو 2010.

يستنطقها"[1] بسخريةٍ ومرارةٍ " وغالبًا ما يكون اختلال الواقع الاجتماعي هو الباعث الأساسي لتفجر هذين العنصرين"[2]، فالبكائية الآن تتكئ على تحوّل دلاليّ جديدٍ " فالعلامات اللّغوية نابعة من خاصيتها السيمانطيقية وهي قدرتها على التحول على مستوى المدلول لكي يصبح يدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر"[3]، وعندما ينغرس الخنجر في صدر المرج تتجلى الخصومة الأبدية لتتحول البكائية إلى موتٍ يدبّ مخترقة الذّاكرة والتاريخ الجمعيين للشّاعر، في الوعي واللّاوعي، وتلك سمة الشاعر (أمل) وأعماله على فرادتها وتنّوعها وتعابيرها العابقة بلغة العتاقة المنسية.

تتّخذ قصيدة (**العشاء الأخير**)*، في المطلع الأول (**بكائية**)، بكل البكائيات في الدّيوان، مع نصّ منشور للشّاعر (أمل) في مجلّة الهلال، (**بكائية إلى تل الزعتر**)، يقول فيها:

[1] - سعيد توفيق، في ماهية اللّغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص45.

[2] - فوزي عيسى، شاعر التراتيل التي لا تقبل التأويل (دراسة في أشعار سمير عبد الباقي)، سلسلة مبدع وناقد من إصدارات إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1ن 2002، ص6.

[3] - نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص86-87.

* انظر: أمل دنقل، بكائية إلى تل الزعتر، مجلة الهلال (مجلة شهرية تصدر عن دار الهلال)، مصر، ع2، فبراير 1977، ص13-14.

بكائية .. إلى

رويدك .. لا ترتفع يا علَم !
رويدك .. إن العصافير غابَت عن الحفل ،
وهي التي حمَلتك مناقيرُها الخضرُ ..
(في سنوات التدلِّي)
وظلت ترفرف عبر سماء الحُلُم .
فهل أنتَ ناس ؟

***

تَلَفَّتُّ .. تجِدُ : ريشَها المتناثرَ في الساحةِ القرمزيّةِ ،
أكبادَها في مخالي الخيولِ ،
فصوصَ العيونِ مرصّعةً في القلاداتِ ،
تَلتقِ بقايا العصافيرِ فوق الجدار .. محنطةً !
والدليلَ السياحيَّ في ظلِّها يبتسم .
سيوفٌ تحييكَ !
لكن سيفَ الحقيقة ..
(هذا الذي هو ساريةُ الغدِ)
تحت الحذاءِ الحديديِّ والأجنبيِّ .. انقصم
وصار يُداس !

١٢

دمٌ في الثرى ..
واليدان اللتان تشدان خيطَكَ .. مَصبوغتان ،
وعينان لاتريان من الآن غيرَ الهَوان .. محدقتان ،
لعلكَ تدرك أن الحصانَ استَكانَ
وأن النشيدَ تعثّر في كل فَم .
هو الصمت يحمل فرشَاتَه العصبيّةَ ،
يطلِي الهواءَ الكريه .. دما
يتقاطَرُ ..
في إثْر دَم !
ويسرِي النعاس !

***

رويدك .. لا تَرتَفع ياعَلَمْ .
يدي صارت الآن مقطوعةً ،
هل أحيّيكَ بين الصفوف
كما كنت أفعل في الزّمن المنصَرِم
أم تَعود يداي كما كانَتَا ..
شعلةً في الظلمِ ..
وقناديلَ ماس ؟

١٣

وفي جاذبياتٍ غامرةٍ ساحرةٍ، التي تتخافق وتترأرأ في الداخل وهو نحات اللّغة المتعدّية، نحات الإيقاع والمقاومة، نحات الزّمن والصيرورة والمتجذّر أساسًا في الكتابة الدّرامية الصّراعية، فيمتزج في تشكيله بين النصّ الأول (**العَشاء الأخير**) وقصيدة (**بُكائية ليلية–بُكائية اللّيل والظهيرة**)، والقصيدة المنشورة في المجلة (**بكائية إلى تل الزعتر**)، إلى قصيدةٍ واحدةٍ من تخييليّ كقارئ وباحثٍ في ثنيةٍ رؤياويةٍ جديدةٍ تمامًا " وتيار حواريّ مستمرّ في البقاء"[1]:

زجاج النافذة

صوت (1):

أُغُسْطُس...

للوَهْلَة الأُولَى

عَرَفَت هَذِه المِدِينَة الدُّخَانِيَّة...!

وَالمَوَاوِيل الحَزِينَة الجَنُوبِيَّة

صوت (2):

فِي كُلِّ لَيْل

تَخْلَعُ الذِّكْرَى مَلَابِسُهَا المُغـبِرة القَدِيمَة...

منفرد:

مَصْفُوفَة حَقَائِبِي عَلَى رُفُوف الذَّاكِرَة...

وَالسَّفَر الطَّوِيل

يَبْدَأُ دُونَ أَنْ تَسِيرَ القَاطرة...

تقاسيم:

رُوَيْدك... لَا تَرْتَفع يَا عِلْم!

رُوَيْدَك... إِنَّ العَصَافِير غَابَت عَنِ الحفل

---

[1] – بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977، ص152.

وَهِيَ الَتِّي حَمَلَتِك مَنِاقِيرَهَا الخضر...

(فِي سَنَوَات التَدَلِّي)

وَظَلَّت تُرَفْرِفُ عَبْرَ سَمَاء الحُلْم...

فَهَلْ أَنْت نَاس؟

جرح قديم:

أَعْرِفُ أَنَّ العَالَمَ فِي قَلْبِي... مَاتَ!!

أَعْرِفُ أَنَّ العَالَمَ فِي قَلْبِي... مَاتَ!!*

يختزن الشّاعر (أمل) في صدره، ميثولوجيا وأساطير بلده وأحافير تراثية من رموز أسطورية قدمت للبشرية اللّغة والفنون والزّراعة والآلهة والخصوبة والأديان والمنجزات الحضارية، ومن هذه الجواءات الآسرة التي تتدفّق عبر قصائده اللّهابة، يغترف ويستوحي لغته العجائبية المقاربة للسريالية والميتافيزيقية واللّامعقول بمثاقفه حصيفة مع تراث النحت الدلالي اليومي " وتمكن لغوي والتحام بتفاصيل الكلمات"[1].

يُعيد (أمل) صياغة أسطورة (**إيزيس**) كما في القصيدة السابقة (**أشياء تحدث في اللّيل**) في حواريةٍ غريبةٍ ولذلك " اتسمت بنية كثيرٍ من قصائد دواوينه الثلاثة الأولى باستخدام الحوار والحكاية

* النص تخييلي وتجميع لذاكرة الشاعر، كقارئ مقاوم لقراءات متعددة لنصوص (أمل دنقل)، وتولد قراءة مغايرة للنصوص الأصلية هو مقاومة عنيفة لقراءات مفتوحة، تجعل من المتلقي يبحث عن نصه هو الخاص جدا، ما يجعل القراءة أكثر خصوبة وغيابا.

[1] – عمرو عبد الحميد، في ذكرى رحيل أمل دنقل، رأي عام (برنامج تلفزيوني)، قناة TEN الفضائية، مصر، 21 ماي 2017.

ورصد جزئياتٍ مباشرةٍ "[1]، والحكاية استحضار (إيزيس)** كرمزٍ خصيبٍ " ليعيد إنتاجها على نحوٍ موازٍ للواقع المهزوم"[2]، مع فقد الأرض وضياع رائحة التراب والمطر، وستصبح (إيزيس) في ثنية أخرى مقابلة للدمع المقدس المرتبط بالخصب والسّماء ورائحة التراب والماء مثلما حاولت إحياء (أوزيريس) وجمع أشلائه:

رُبَّمَا أَحْيَاك يَوْمًا دَمْعُ "إيزيس" المقُدَس

غَيْرَ أَنَا لَمْ نَعُدْ نُنْجِبُ إيزيس جَدِيدَة

لَمْ نَعُدْ نُصْغِي إِلَى صَوْت النَّشِيج

ثَقُلَت آذَانُنَا مُنْذُ غَرَقْنَا فِي الضَّجِيج

لَمْ نَعُدْ نَسْمَعُ إِلَّا... الطَّلَقَات![3]

بجهدٍ حكائيّ متواصل مؤصّل ومؤسّس، عميق وعريق، تبرز ثنية أخرى بين **(إيزيس)** و**(زرقاء اليمامة)**، في رؤيا استبصاريةٍ قادرةٍ على استشراف ما سيكون، فالشاعر يؤسس لكل الأدوات الرامزة واللّوحات الأسطورية، تعميق للغياب والانكفاء:

"الرياح" اختبأت في القبو، حتى تستريح

... فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة...[4]

[1] – مدحت الجيار، أقانيم الشعر عند أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، عدد خاص (أمل دنقل)، مصر، ع10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ-أكتوبر 1983، ص90.

** إيزيس Isis: معبودة مصرية تمثل الربة المصرية الأم وتجسد الخصب لفيضان النيل السنوي، اتصفت بالرأفة والحنو، دعاها المصريون بإيزيس الخضراء وسيدة الخبز وأم القمح ولها تأثير وهي ترضع ابنها (حورس).

انظر: فراس السواح، لغز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط8، 2002، ص127.

[2] – رفعت عبد الله حمد المرايات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش–عبد الوهاب البياتي–أمل دنقل)، إشراف: محمد علي الشوابكة، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2014، ص279.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص176.

[4] – المصدر نفسه، ص172.

(الرياح) هي التيمة الأخرى بل القطعة النحتية والثنية المتحدة بكائناته ورموزه الأسطورية، فالرياح قيمة رامزة، تضفي على نصوص الشّاعر، عتاقة وجلالاً في عري الشّخوص وعرائهم واستبصارهم وحسراتهم ودهشتهم واستعرائهم كأنّها لقى من حقل الزّمان النائي البعيد، عراء كل الرموز السّالبة **(ست)**، **(المماليك)***، **(الصمت)**:

وَوَقَفْنَا نَحْرُسُ البَابَ وَنَحْمي الأَرْوِقَة

بَيْنَمَا فيل المِمَاليك تدقّ الأَرْضَ بِالخَطو الجُمُوح

يَقْتفُونَ الأَثَرا

يَسْأَلُونَ الدَّرْبَ عَن خُطْوَة رِيح فِيه، عَنْ أَيَّة رِيح!

فَنَغُض البَصَر![1]

مفردات الشّاعر تتطارح أسئلة حارقة عن الوجود والعدم، ليضيف **(ثنية)** أخرى **(المسيح/أوزيريس)** ملتصقة بثنيات أخرى: **(الحياة/الموت)**، **(الأنا/الآخر)**، **(الريح/المطر)**، **(البكائية/الابتسام)**، **(الانكفاء/البروز)** و**(العشاء الأخير)*** ، وكان آخر ما احتفل به **(يسوع)** مع تلاميذه قبل أن يتمّ صلبه، وحيث تلتقي الدّلالة مع العشاء الذي أعده **(ست)** لقتل أخيه **(أوزيريس)**

* المماليك: كان المماليك مجموعة من العبيد قام أمراء الأيوبيين باستقدامهم من أسواق النحاسة، كما تم أسر جزء منهم في الحروب، وقد تم تربية المماليك منذ الصغر أصبح المماليك حكام مصر وأجزاء من الشرق الأوسط وشمال افريقيا وقد حكموا لأكثر من 250 عاما، وقد قامت دولة المماليك في مصر بعد انتهاء حكم الأيوبيين وكانت شجرة الدر آخر من تولى الحكم وهي زوجة السلطان نجم الدين أيوب، تعد معركة هن جالوت أحد أشهر المعارك على مر التاريخ وتمكن من خلالها (ستيف الدين قطن) من القضاء على التتار وقد عرف بعهد الدولة البحرية والبرجية استمر حكمهم حتى عام 923هـ، وقد شهدت حكم 25 سلطانا منهم (السلطان برقوق).

انظر: السيد الباز العريني، المماليك، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1967.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص173.

* العشاء الأخير: هو آخر وجبة تناولها المسيح مع تلاميذه قبل تسليمه وصلبه، وهنا أوصى المسيح تلاميذه أن يذكروا ما سوف يصنعه من أجل البشرية بأكملها أن يسفك دمه على الصليب ثمنا لخطايانا والتنبؤ بآلامه وموته من أجل خلاصنا، وقد علم المسيح تلاميذه مبادئ الخدمة والغفران بينما كان يغسل أرجلهم أثناء العشاء الأخير.

انظر: الكتاب المقدس، العهد الجديد، المطبعة الكاثوليكية، مصر 1951.

إنجيل متى، الإصحاح 26، الفاصلة 1-75، ص49-52.

إنجيل لوقا الإصحاح 22، الفاصلة 7-30، ص143-144.

و(**حصان طروادة**) الخشبي الذي تم بناؤه وملئ بالمحاربين الإغريق بقيادة (**أوديسيوس**) كهدية سلام للطرواديين وعند الاحتفال به ليلاً ونوم محاربيها، خرج الإغريقيون وسمحوا لبقية الجيش بالدخول من البوابات بعد فتحها، فكانت الحيلة والخيانة:

(ساعة الحائط في معبد "هاتور"... انتهت دقاتها

وانتهت "طروادة" البكر... على وهم الحصان!).

...أَنَا "أوزوريس" صَافَحْت القَمَر

كُنْتُ ضَيْفًا وَمُضيفًا فِي الوَلِيمَة

حِينَ أَجْلَسْتُ لِرَأْس المائِدَة

وَأَحَاطَ الحَرَسُ الأَسْوَدُ بِي

فَتَطَلَّعْت إِلَى وَجْهِ أَخِي...

فَتَغَاضَت عَيْنه... مُرْتَعِدَة!

أنَا أوزوريس، وَاسيت القَمَر

وَتَصَفَّحت الوُجُوه...[1]

وقد جاء في إنجيل يوحنا الإصحاح الثالث عشر، العهد الجديد "ولما قال يسوع هذا اضطرب في الرّوح وشهد وقال الحقّ الحقّ أقول لكم إنّ واحد منكم سيسلّمني"[2]، في ثنية درامية وأصداء حية، تتكاشف وتتكاثف ثنية أخرى خفية (**الحلاج/الحسين**)* في حشد للرّموز التاريخية المنحوتة في الطهر والتضحية والخلاص تتجسّد في المقطع النموذج:

التحيات "ساء الموت" يا قلبي[3].

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص175-176.

[2] – الكتاب المقدس، العهد الجديد، انجيل يوحنا، الإصحاح الثالث عشر، الفاصلة 21، ص184.

* الحلاح، هو الحسين بن المنصور الملقب بالحلاج، شاعر صوفي نظم شعرا خلدتها بطون الكتب في العشق الإلهي.

–الحسين: أبو عبد الله الحسين بن علي بن أبي طالب، سبط الرسول وصحابي سيد شباب أهل الجنة، وكانت سيرته وثورته وجهاده ومأساته في كربلاء مصدر إلهام لكل الثورات العادلة طلبا للحرية والحق.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص174.

وقد نرى أنّ قصيدة الشاعر تتمازج مع قصيدة الشاعر (عبد الوهاب البياتي)، (**الصلب**):

فِي سَنَوَات العقم وَالمِجَاعَة

بَارَكَنِي

عَانَقَنِي

كَلَّمَنِي

وَمَدَّ لِي ذِرَاعَهُ

وَقَالَ لِي:

الفُقَرَاء أَلْبَسُوك تَاجَهُم

وَقَاطَعُوا الطَّرِيقَ

وَالبرص والعُمْيَان وَالرَّقِيق

وَقَالَ لِي إِيَّاكَ

وَأَغْلَقَ الشُّبَاكَ

وَانْدَفَعَ القُضَاة وَالشُّهُود والسيَّاف

فَأَحْرَقُوا لِسَانِي

وَنَهَبُوا بُسْتَانِي

وَبَصَقُوا فِي البئْر، يَا مُحَيْرِي

وَمَسْكَرِي

وَطَرَدُوا الأَضْيَافَ

مِنْ أَيْنَ لِي أَنْ أَعْبُرَ الضِّفَافَ

والنَّار أَصْبَحَت رَمَادًا هَامِدًا

مِنْ أَيْنَ لِي يَا مُغْلِقَ الأَبْوَاب

والعُقْم وَاليَبَاب

مَائِدَتِي، عَشَائِي الأَخير فِي وَلِيمَة الحَيَاة

فَافتَح لِي الشُّبَّاك، مُدَّ لِي يَدَيْك آه[1]

ويرتبط ظهور المحنة في شعر (أمل) بالهم الجمعي والوعي القومي، وتبدو الذات في حالة اشتباك دائم مع السلطة ورموزها، وأيقونات العدل وروحها [**الحلاج–الحسين–المسيح–أوزوريس، إيزيس، زرقاء اليمامة...**]، '' فهو يتحدث على لسان الفقراء''[2]، منذ موت أبيه:

يقول (أمل):

-أَنْتَ لَا تَعْرِفُ مَنْ أَنْت...

-أَنَا:

مُنْذُ أَنْ مَاتَ أَبِي...

كُلُّ مَنْ تَعْشَقُهُ أُمّي الثرِيَّة...

كُلُّ مَنْ تَعْشَقُهُ أُمّي: أبٌ لِي فِي العِمَاد![3]

وفي كسر عميق لثنية (**الألم والمرح**)، تظهر تيمة (**الأب**) المركزية، فكل بكائيات الشاعر تتصل بالحضور والغياب، وتفتقد (**الأب**) والواقع النبيل، يقول (أمل) عن أبيه: ''كان أبي رغم وفاته ورحيله عنّا قريبًا منا في أوراقه وأشعاره القليلة ومكتبته العامرة''[4]، لقد اختزنت ذاكرة الشاعر على الأشكال والأشياء والأدوات والأصوات '' أورثته إحساسا عميقا بالتفرد والوحدة''[5]، وتجربة ثرية، وثورية في اللّغة والايقاع والدّلالة، وجعل من الأشكال التقليدية النحيلة الضعيفة حاشدة في تعبيريتها وفي الترميز المتبادل:

-رُبَّمَا "أحمس" رَبَّتْهُ امْرَأَة...

---

[1] – عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة منقحة وفريدة، ج2، 1995، ص17-18.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص142.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص175.

[4] – عمر حاذق، أعشق اسكندرية (شهادات عن الشاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص57.

[5] – ساسي خشبة، أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، مصر، أمل دنقل (عدد خاص)، ع10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ-أكتوبر 1983، ص4.

-... ذَهَبَ الشَّمْسُ العَجُوزَ انْصَهَرَا

وَهَوَى فَوْقَ نفَايَات الثَّرَى[1]

الإيقاع المتبادل يظهر جليًا في (ثنية) جديدة، حولت الشّعر إلى كتابة حرّة، وسوناتة نافرة، وسجادة رافلة بالسحر على غير استواء (**أحمس/باريس**)*، اشتقاق نحتيّ يستوفي الأسطورة الفرعونية واليونانية القديمة.

ومن المؤكّد أنّه يهجس عبر منحوتاته اللّغوية والأسطورية بمشاهد الخلاص والتضحية وربّما الخلود على طريقة (**جلجامش**)، فطروادة هي (**الأرض/ الأب/ الأم**) التي انخدعت بالأوهام والخداع كما انخدعت طروادة عندما تسلّل إليها اليونانيون عن طريق حصان خشبي، الخداع الذي بدّده (**أحمس**) عندما ربّته والدته "إعح حتب الأولى"*، خلال فترة حكمه محرّرًا الأرض من الهكسوس في مقابل (ثنية) معاصرة (أمل/ أحمس).

ولأنّ نحت اللّوحة فن تجاوزي بامتياز، فمغامرة (أمل) تمخر عباب الأسطورة لتشكّل رمزًا أبديًّا (**الأم**) ليظهر (**ثنية**) نسوية (**إعح حتب الأولى/ هاتور أوحتحور**)، وهاتور إلهة السماء والخصوبة والأمومة والموسيقى والحب والجمال عند المصريين القدماء أو (**بيت حور**)، ملاذ (**حور**) فهي التي آوت اليتيم (**حورس**) ابن (**إيزيس**) وحمته كالسماء وكانت راعية للموتى وبقيت خالدةً، مازال اسمها حيًّا في اسم ثالث شهور السنة القبطية (**هاتور**) في التقويم المصري الحديث، والشّكل الهيروغليفي يبين حالة الرّمز:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص175 .

* أحمس: ملك من ملوك مصر القديمة ومؤسس الأسرة الثامنة عشرة، أنهى خلال حكمه على غزو الهكسوس وطردهم من (طيبة) وجعل أخته (نفرتاري) زوجة له، وتوفي وعمره 35 عاما.

–باريس: ابن الملك (بريام) وشقيق (هكتور)، يعتقد أنه المتسبب في حرب طروادة وحصارها، إثر خطفه (هيلين)، ملكة إسبرطة.

* إعح حتب الأولى: ملكة مصرية قديمة وزوجة ملك (عاشت) في نهاية الأسرة السابعة عشر وكانت ابنة الملكة (تيتي شيري) وتدعى أيضًا (إياع حتب) وكان لطوال حياتها تأثير كبير على الأحداث في مصر خاصة أثناء خوض النها (أحمس) الحروب مع الهكسوس.



إنّها تشكيل للأم الحانية والأشكال الهندسية المتعدّدة تدل على تنوّع البيت والأسرة والخصوبة والحياة، وهذا ما يخترق ذاكرة (أمل) من ثنائياتٍ مضمرةٍ ورموزٍ خفيةٍ، فهي '' صورة الشّيء محوّلاً إلى شيءٍ آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكلّ منها الشّرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمّة إذًا ثنائية مضمرة في الرّمز''[1]، وهو ولع بالنماذج العليا وعلى هذا '' فإنّ أخيلة الفن تأتي لتخدم غرض الاتصال بالواقع عن قرب وفي صدق''[2]، وكأنّها رموز حضارية '' والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معيّنة أو رؤية خاصة للعالم''[3] وهو ما تسميه "**جوليا كريستيفا**"*، إيدلوجيم العصر والشّاعر من يقوم بتحويل كلّ الرّموز إلى عناصر سحرية '' فالرمز يمكن تحقيق غايتين من خلاله: الجمالية والإيصالية عبر التأثير في المتلقي''[4].

(أمل دنقل) منذ بداياته، يمخر عباب الزمن كما سخرت أبجدية أوغاريت عباب البحر ناشرة الكتابة ومفتتحةً عصرًا جديدًا نورانيًّا للإنسان، كذلك يفعل ويعيد البحث في كلّ الأدوات والرّموز التراثية، فتبرز (**ثنية**) جديدة، (**يوسف/ زليخا**) كرمزٍ دينيّ محفور في الذّاكرة، محفور في لوحة اليتم والفقد والتضحية والقهر والخلاص والعدل،

[1]-سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص71.

[2]-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4، 1984، ص23.

[3]-حميد لحميداني، بيئة النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص54.

* جوليا كريستيفا julia Kristiva: (24 يونيو 1941، فيلسوفة بلغارية وناقدة أدبية نسوية ولها مقالات في علم التناص ولها: علم العلامات، علم اللغويات، النظرية الأدبية النقدية، الفن وتاريخه.

[4]-خورخي لويس بورخيس، صنعة الشّعر (ست محاضرات)، تر: صالح علماني، دار الهدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، ط2، 2014، ص110.

يقول (أمل):

وَأَنَا "يُوسُف" مَحْبُوب "زلِيخَا"

عِنْدَمَا جِئْتُ إِلَى قَصْرِ العَزِيزِ

لَمْ أَكُنْ أَمْلِكُ إِلاَّ... قَمَرًا

(قَمَرًا كَانَ لِقَلْبِي مِدْفَأَةً)

وَلَكَمْ جَاهَدْتُ كَيْ أَخْفِيه عَنْ أعْيُنِ الحُرَّاسِ[1]

هذا القمر الذي انكفأ ومات في نصّ غائب (مقتل القمر!):

... وَتَنَاقَلُوا النَّبَأ الأَلِيم عَلى بَرِيد الشَّمْس

فِي كُلِّ المدِينَة...

"قَتل القَمَر"![2]

يستحضر (أمل) حركته الدّائمة والثابتة في انفعال داكن داج ومونولوج داخلي يتكرّر في خاتمة أخيرة:

أَعْطِنِي القُدْرَة حَتَّى أَبْتَسِمْ...

فَشُعَاعُ الشَّمْسِ يَهْوَى كَخُيُوطِ العَنْكَبُوت

وَالقَنَادِيلُ تَمُوت[3].

الشّاعر يكتشف في لحظة المضيق الرّوح العميقة للأشياء ’’ ولكنه هو أيضًا من يعي لهذه الرّوح وجودًا موضوعيًّا بواسطة وسيلةٍ وحيدةٍ هي الفعل الشّعري‘‘[4] ليشرق علينا برموزٍ متراكمةٍ في خشانتها وملاستها وثنية أخرى (**الشّمس/ العنكبوت**).

---

[1]-أمل دنقل، المجموعة الشّعرية الكاملة، ص 177.

[2]-المصدر نفسه، ص68.

[3]-المصدر نفسه، ص 178.

[4]-أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سوريا ،ط2، 2001، ص 83-84.

فالعنكبوت يوحي بأسطورة (**أراخني**)*، في الميثولوجيا الإغريقية (**أراخني**)، الشّابة الأميرة، واحدةٌ من أشهر الساجين تحدت (**أثينا**) إلى مباراة نسيج وتجلّت قوة الأرباب في (**أثينا**) وتبين ضعف الآلهة وحبهم في (أراخني) فعندما مزقت (أثينا) قطعة نسيج (أراخني) أصابها اليأس وشنقت نفسها " فحولتها الربّة إلى عنكبوت وحكمت عليها أن تظلّ معلقة"[1] وتغزل إلى الأبد عقابًا على إهانتها.

إنّ هذه الأسطورة تعكس صراعًا حضاريًّا بين (**خيوط الشّمس المشعة وخيوط العنكبوت الواهنة**)، بين نسيج الحياة ونسيج الموت، بين أثينا، وبين الإغريق بين أثينا ربة مدينة أثينا وبين أراخني التي تمثّل مدينة صور الفينيقية، وقد فازت أراخني على ربة أثينا في نسج (الحياة)"[2]، والمفارقة أنّ أراخني تخلق من ذاتها عالمها المنشود، و(**أراخني**) في النص، تخلق بين أحشائها الذّبول والهوان.

خيوط النسيج عند (أمل) شعاع يهوي ويضعف ويموت لتبقى رهافة الحس عنده، ذلك الكائن الهش في البحث عن الذّات، (أمل) هو (**عثمان لوصيف**)**، يحمل من روح أمته عبق الفرسان وزهو الخيول الأصيلة، لقد كان ثائرًا حقيقيًّا، بروميثيوسيا ونوحيًّا [**نسبة إلى نوح**]، وكان أشبه ما يكون إلى شخصيته الفتى الطاهر حامل الغصن الذّهبي الذي يتوجه إلى الملك الكاهن العجوز الذي لم يعد قادرًا على تخصيب الحياة في غابة (**نيمي**) غابة الآلهة (**ديانا**)، يقتل الملك القديم ويقوم ببعث الحياة في الأرض الموات! ...

---

* أراخني Arachne: من أشهر الناجين في الميثولوجيا الاغريقية وثقتها وغرورها جعلاها تتحدى ربة أثينا (أثينا) إلى مباراة نسج، وكان أبوها (إيدمون) يحترف صناعة الصوف.

[1]-أوفيد، مسخ الكائنات، نقله إلى العربية وقدم له: ثروت عكاشة، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، ص 185.

[2]-عبد الكريم الشّريف، نحن والحضارة، كتاب مخطوط، الجزائر، 2021، ص235.

** عثمان لوصيف: شاعر جزائري من طولقة ولاية بسكرة ولد عام 1951 وتوفي في 27 جوان 2018-أصدر أكثر من 18 ديوانا شعريا حرا وله: الكتابة بالنار 1982-شبق الياسمين 1986-أعراس الملح 1988-الارهاصات-لميس وهديل 1994-المتغابي 1999-كتاب الإشارات-غرداية-قراءة في ديوان الطبيعة-أبجديات 1997-اللؤلؤة 1997-براءة 1997-قصائد ظمأى 1999-ولعينيك هذا الفيض 1999.

الشّاعر باحث على ذاته، وكأنّه شخصية من شخصيات (**غوستاف فلوبير**)، في رواية (**قلب طاهر**)[1] أو "**الفاعل**"[2] في رواية (**حمدي أبو جليل**) أو (**ميشيل دوبري**) في رواية "**كتاب الماشاء**"[3] (**سمير قسيمي**)، أو الطفلة بلا اسم في رواية "**ساعة بغداد**"[4] (**لشهد الراوي**)، أو مجموعة من الأصدقاء في عبثية الحياة في رواية "**ثرثرة فوق النيل**"[5] **لنجيب محفوظ** أو (**نوح**) في رواية "**تمر الأصابع**"[6] **لمحسن الرّملي**.

وفي توظيف أسطوريّ حاشدٍ لأسئلةٍ مفتوحةٍ جائعةٍ يحاول الشّاعر (أمل) الإطاحة بأصنام اللّغة وتوابيت القداسة بالقواميس المقابر " فإعادة قصة العشاء الأخير للمسيح إلى أصولها الأولى وهي العشاء الأخير لأوزوريس عندما دعاه ست إلى الوليمة التي قتل فيها"[7] هي إعادة تشكيل للموت:

جَائِع يَا قَلْبِي المَعْرُوض فِي سُوق الرِّيَاء

جَائِع... حَتَّى العَيَاء

مَا الذِي آكُلُه الآن إِذَنْ...

كَيْ لاَ أَمُوت؟

(ديسمبر 1969)[8]

1-غوستاف فلوبير، ثلاث حكايات، تر: حسين كيلو، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 19-110.

2-حمدي أبو جليل، الفاعل (رواية)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط4، 2011، ص51.

3-سمير قسيمي، كتاب الماشاء (هلابيل... النسخة الأخيرة)، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، ط1، 2016، الغلاف الأخير.

4-شهد الراوي، ساعة بغداد (رواية)، دار بابل للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، دار الحكمة، لندن، ط2، 2016، ص11.

5-نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل (رواية)، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط5، 2015، ص65.

6-محسن الرملي، تمر الأصابع (رواية)، العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص7.

7-أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، مطابع نيويورك، القاهرة، 1992، ص52.

8-أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 179.

وعند (المعري)* تعميق للغياب والتلاشي والانبعاث والرّاحة:

تَعَــبٌ كَلُّهَــا الحَيَــاة فَمَــا أَعْـــ جَــبُ إِلاَّ مـــنْ رَاغِــبٍ فِي ازْدِيَاد

إن حُــزْنًا فِي سَــاعَةِ المـوْتِ أَضْـعَا فُ سُــرُورٍ فِي سَــاعَةِ المِــيلادِ

خلــق النَّــاسُ للبَقَــاء فَضَــلَّت أُمَّـــةٌ يَحْسِــبُونَهُم للنَّفَــاد

إِنَّمَــا ينْقُلُــون مِــنْ دَار أَعْمَــا لٍ إِلَى دَارِ شَــقْوَةٍ أَوْ رَشَــادِ

ضَـجْعَةُ المـوْتِ رَقْـدَةٌ يَسْـتَرِيحُ الـ جسم فِيهـا وَالعَـيْشُ مِثْـلُ السـهَادِ[1]

ثانيًا: فضاء الأسى والمباغتة الكاسرة الآسرة:

1-القناع نظام سيميائي ثانٍ (الأنا لأجل أنا):

(قصيدة: كلمات سبارتكوس الأخيرة)*.

[كلما كبرت في العمر وجدت أنّه من غير الممكن العيش إلاّ مع الذين يحرّروننا ويحبّوننا حبًّا خفيف الحمل بمقدار ما يكون اختبارًا قويًّا الحياة اليوم قاسية جدًا، مريرة جدًا، مرهقة جدًا، حتى تتحمّل أيضًا عبوديةً جديدةً آتية...]

" ألبير كامو لصديقه رينيه شار"

(مراسلات (1946-1959)

في لوحة الشّاعر (أمل)، (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**)، تبدو التجربة وكأنّها فريدة في أصواتها ودلالاتها، في اشتباكها مع ألوان السينما وتقنياتها وتدفقها البصري، لتتحرّك شخصية أسطورية مختلفة

---

* أبو العلاء المعري: أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التنوخي المعري، (363هـ-449 هـ)-(973م-1057م)، المفكر الضرير رهين المحبسين ولد بمعرة النعمان بسوريا وفقد بصره نتيجة مرض الجذري، تعلم علوم الحديث والقرآن وقال الشّعر واعتزل الناس له من الدواوين: اللزوميات، يسقط الزند، ضوء السقط، رسالة الغفران، الفضول والغايات.

[1] أبو العلاء المعري، سق الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1376هـ-1957م، ص8.

*كلمات سبارتكوس الأخيرة: من القصائد المكتوبة في الإسكندرية وقد بدأ كتابتها سنة 1962، وظل الشّاعر (أمل) يعدل فيها شهورا طويلة، وكانت بداية لاختمار تجربته الشّعرية المتفردة ورؤياه المستقبلية للوجود، وقد كتب في الإسكندرية قصائد كثيرة منها ما حملتها دواوينه الشّعرية الأولى: رسالة إلى الشّمال، الملهى الصغير، ماريا، العشاء الأخير، موت مغنية مغمورة، باقة كانت هنا، ظمأ... ظمأ.

مضخمة بعطر الحنين للوطن والأرض والرفض ملتصقا بتلافيف الذّاكرة المأساوية المباغتة، لتظلّ الحيّز الأكبر لفكر الشّاعر " بتعدّد الأصوات والمواقف بين الرّاوي والآخر أو الآخرين بشكل درامي"[1] في تكنيك التبادل والتقاطع بين العناصر الماثلة وبين الماضي التاريخي والحاضر، ينبئ عن صراعٍ داخليّ عميقٍ، يقول (أمل):

(مزج أول):

المِجْدُ للشَّيْطَان... مَعْبُود الرِّيَاح

مَنْ قَالَ "لاَ" فِي وَجْه مَنْ قَالُوا "نَعَمْ"

مَنْ عَلَّمَ الإِنْسَان تَمْزِيق العَدَمْ

مَنْ قَالَ "لاَ" فَلَمْ يمَت،

وَظَلّ رُوحًا أَبَدِيَّة الأَلَمْ![2]

يستعير الشّاعر (أمل) تقنية سينمائية (**المكساج/ المزج**) [Mixage] أو المزج الصوتي وهو سينيمائيا مزج أصواتٍ عديدةٍ في شريطٍ واحدٍ لتأمين الأصوات وبروزها وتصحيحها وضبطها " ومزج الأصوات وسيلة للإحساس بالنص وأحداثه"[3] وموسيقاه وحوارياته فالمزج (المكساج)، حوارية متكاملة لكل الأصوات والمؤثّرات المشهدية والإيقاعية واللّونية في صوتٍ واحدٍ، وهذا يتداخل مع ما

---

[1]-صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص41.

[2]-أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص110.

[3]-آلان كاسبير، التذوق السينيمائي، تر: وداد عبد الله، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة الألف كتاب "الثاني" 74)، مصر، 1989، ص51.

قدّمه "**ميخائيل باختين**"*، ومفهومه عن الحوارية ما اقترحه "**جيرار جينيت**"** من مفهوم "**النصية الدّاخلية**"*** وهو إعادة تشكيل الصوت الواحد، عدّة مرّاتٍ بأصواتٍ عديدةٍ.

" فاللّغة بطبيعة بنيتها تنطوي على علاقة استلابٍ قاهرةٍ"[1] وفي قصائد (أمل) هناك " توظيف للعلامات والاشارات التاريخية المكثفة"[2] فقد دخل الاسكندرية عام (1961) شاعرًا مبتدئًا وخرج منها بعد ثلاث سنوات مكتمل الأدوات واسع الثقافة وظلّت قصيدته (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) التي كتبها بالإسكندرية أشهر قصائدة حتى انتقاله إلى القاهرة، مؤسسا مكانته لقصيدة مماثلة (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**) فنهل من " تكنيكات الفنون الموضوعية الأخرى كفنّ المسرحية وفنّ القصة وفن السينما فشاعت في القصيدة الحديثة تكتيكات تلك الفنون كالحوار

---

* ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine: (1895-1975): ناقد ومنظر وفيلسوف روسي، أسس حلقة (باختين) النقدية سنة 1921، له من الكتب: الخطاب الروائي، جمالية الابداع اللفظي، الماركسية وفلسفة اللغة، الفرويدية.

-انظر: ترفيتان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

** جيرار جينيت Gérard Genette: (1930-2018): ناقد ومنظر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم في الخطاب السردي وأنساقه وجمالياته الحكاية وشعرية النصوص، أسس إلى جانب (تودوروف) و(هيلين سيكسو)، مجله (بيوتيك/ بيوطيقا) للنقد البنيوي، من اهم كتبه: من النبوية الشّعرية، مدخل لجامع النص، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، نظرية السرد من وجهة نظر التبئير).

-انظر: مجموعة من المؤلفين، ترويض الخيال (حوارات مع 15 كاتب وكاتبة من العالم)، ترجمة وإعداد: علي عبد الأمير صالح، دار نينوى للداراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2017.

*** النصية الداخلية: وجود نص ضمن نص آخر .Intertextuality.

النصية الجانبية: علاقة نص بما يرافقه paratextuality.

النصية الماورائية: نصوص موازية متعالية metatextuality.

النصية النوعية: انتساب نص إلى نوع ما architextuality.

النصية المفرطة: علاقة نص كامل بنص جزئي hypertextuality.

النصية الجزئية: علاقة نص جزئي بنص كامل hypotextuality

[1]-فاضل تامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ص9.

[2]-عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشّاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين)، ص32.

وأسلوب القص وتعدّد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونتاج''[1] وارتدى الشّاعر المعاصر '' أردية متواريًا خلفها وأفرد لها مساحة من القول''[2].

وكان (أمل) ملتصقا بالمسرح والسينما في الإسكندرية وكلّ النماذج التراثية والأسطورية في ندوات الفكر والثقافة فأصبحت هذه النماذج '' تتقابل في طرفي التشبيه، الحقائق المعاصرة، مع الظواهر الأسطورية والتراثية لتتحقّق من خلال هذه المقابلة عصر الدّلالات التراثية والأسطورية في معين الحقائق المعاصرة ليكسبها عمقًا وظلالاً أحاطت بالماضي وأبعاده الإيحائية''[3]، وهو بذلك يعدّ '' من أبرز شعراء التجديد الذين وظفوا الشّرائح التراثية في العصر الحديث وجاء هذا التوظيف على سبيل الإشارة والإلحاح والتضمين الجزئي وفي حالاتٍ كثيرةٍ جاء على سبيل الاستغراق الكلّي للقصيدة''[4].

(**سبارتكوس**)* ذلك العبد الذي قاد ثورة العبيد في روما القديمة في القرن الأول قبل الميلاد فصلب مع آلاف العبيد بعد إخماد الثورة على طول الطريق بين كابورا وروما و'' يعد كلّ هذا الشّموخ شموخ العصاة الذي يمثله الثائر سبارتكوس ويتمثّله في ثورة (الشّيطان) الأولى على الله ''[5]، فعنوان القصيدة يحيلنا إلى (**وصيةٍ أخيرةٍ وثوريةٍ**) ويتكوّن تركيبيًّا من خبر (**كلمات**) لمبتدأ محذوف

---

[1]-علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص20.

[2]-عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص20.

[3]-عدنان حسين قاسم، التصوير الشّعري (رؤيا نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 75-76.

[4]-جابر قميحة، الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الدار المصرية للبنانية، مصر، ط1، 1992، ص211.

* سبارتكوس :Spartakos (حوالي 111 ق.م-71 ق.م): سبارتكوس التراقي بين تراتيا القديمة قائد عسكري من قادة انتفاضة العيد ضد الجمهورية الرومانية حيث قاتلوا من اجل حريتهم ضد الطبقة المالكة للعبيد سنة 73 ق.م وانطوى تحت لواء الثورة آلاف العبيد، لكن سبارتكوس هرم عام 71 ق.م وقتل في المعركة. وقد قام الممثل الشّهير الأمريكي (كبرك دوغلاس) ببطولة فيلم (سباركوس) عام 1960، مجسدا قصة الثورة والرفض والتمرد، ولربما تأثر (أمل دنقل) بالفلم واستلهم شخصية الثائر منه في القصيدة.

*انظر: هوارد فاست، سبارتكوس (ثورة العبيد)، ترجمة: أنور المشري، راجعه: محمد المركز القومي للترجمة، مصر، ع 1341، 2016.

[5]-عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص 46.

تقديره (**هذه**) و(**سبارتكوس**) علم أعجمي مضاف إليه والأخيرة نعت أو (**كلمات**) مبتدأ والخبر تقديره هي[1]، فهو إذن يتكون من مقطعين ويشير إلى مشهدٍ نهائيّ ومستقبليّ بحضور لفظة (الأخيرة)، مع إيقاعٍ صوتيّ داخليّ يحيلنا إلى خطابيةٍ ثائرةٍ بوقف حرف السّين في (**سبارتكوس**) مع المد، مما منح العلم الأعجمي قوة موسيقية مع إيقاع الصوت الساكن في (**الأخيرة**) ونلاحظ هذا الاتساق الموسيقيّ في مدّ الكلمات الثلاث (**كلمـ [آ]ت – سب [آ] رتكوس–الأخـ [ي]ـره)** وتشير معجميًّا مفردة (كلمات إلى التجديد في مدلول الكلام والخطاب وهذا يدل على أهمية ما سيكون من بيانٍ ثوريّ (**مانفيستو**)، أمّا (**سبارتكوس**) فهو إشارة إلى محرر العبيد وثورة الجياع والمظلومين والثوّار والرافضين، أمّا الأخيرة) فهي دلالة النهاية والانقطاع ولا كلام بعد ذلك، فهو الفصل في المشهد التاريخي وهو بمثابة وصية قبل الموت ما يدلّ على قدسية الخطاب الثوري وامتداد مبادئه ومفردات القضية كخلاص للمستضعفين والفقراء والمهمشين ووثيقة تاريخية لثورة إنسانية مفتوحة.

يحاول (أمل) في قصيدته كشف الغطاء من الممارسات الاستلابية التي تتمّ على فئات الشّعب المضطهد وفق بيئةٍ دراميةٍ متلاحمةٍ تنقسم لتصبّ جميعها في خدمة التجربة الشّعرية:

- مشهد الرفض.
- مشهد الفداء.
- مشهد الخضوع.
- مشهد التهكّم"[2]

---

[1]–رجب أحمد عبد الرحيم، الصبغة التراثية في تشكيل عناوين القصائد عند أمل دنقل، مجلة الدراسات العربية (دورية، علمية محكمة)، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، ع7، مج 37، شتاء وربيع 2018، ص 3967.

[2]–فاطمة علي عبود، البنية الدراسية ورؤية العالم الشّعرية عند أمل دنقل، مجلة البيان الأدبية (أدبية شهرية)، رابطة الأدباء الكويتيين منذ عام 1966)، الكويت، ع 602، سبتمبر 2020، ص 37.

والتجربة عند (**سبارتكوس**) تمنح التخوم الزّمنية لحياة ما، " قيمة مقاربة حياة الآخر المكتملة "[1]، لهذا سيقول كلماته وينتهي إلى الأبد " إلاّ أ نه من جهة أخرى سيبقى خالدا "[2] محتشدًا على بوابات الرّوح الهائمة، مشكلاً الملاط القويّ، للتشتّت القويّ، مضطجعًا فيما ورائية المرايا الحية، معلنا انسياح الغيابات العاتمة، وميضًا يغفو ليستيقظ في المعنى " وحينما يتحوّل المعنى إلى شكل فإنّه يبعد إمكانية حدوثه إنّه يفرغ نفسه ويصبح فقيرًا فيتبخّر التاريخ ولا يبقى منه سوى الحرف"[3] والمعنى في لفيف اللّغة المتعالية، نظامٍ رمزيّ ثانٍ؛ كالأسطورة في طقوسيتها وسرياليتها " وهي نظم لوقائع رمزيةٍ في مجرى الزّمان"[4].

الشّاعر يتقنع بقناع (**سبارتكوس**) كتقنية فنية مغايرة تحمل إرثًا تاريخيًّا وأقنعة صلبة، " يستطيع الشّاعر توظيفها في سياقات تكسر حدودها الزّمنية وتوسع دلالاتها وتمدّها بما هو كونيّ"[5] والشّاعر يسعى في استخدامه القناع " إلى التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية من ناحيةٍ أخرى"[6] وهذا يمنح اللّغة: الابتكار:

أ ـ الابتكار والجدّة.

ب ـ نضارة وطزاجة اللّغة.

ج ـ الفاعلية النشطة.

د ـ الخلق والإثارة والجمالية.

---

[1]-ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 119.

[2]- شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، بحث مقدم إلى كلية الدراسات العليا لنيل درجة الماجستير في الآداب واللغة العربية، إشراف: فؤاد شيخ الدين عطاء، جامعة الخرطوم، السودان، فبراير 2009، ص 139.

[3]-رولان بارت، أسطوريات (أسطورة الحياة اليومية)، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص 235.

[4]-محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 72.

[5]-يمنى العيد، في القول الشّعري (الشّعرية المرجعية-الحداثة والقناع)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 342-393.

[6]-علي جعفر العلاق، بنية القناع (قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا)، مجلة علامات في النقد، ع 25، الجزء الخامس والعشرون، مج 7، جدة، السعودية، جمادى الأولى 1418هـ-سبتمبر 1997م، ص74.

هـ-التعالي والخصوبة والتنافر.

وهذا ما يجعل احتمالات القراءة التركيبية (Reading consistency) بين القارئ النموذجي (**المقاوم**) والنص، تقترب من الوهم "Illusion"[1] حيث تتوتر العلاقة الارتباطية بين القارئ والنص فيغلق النص نفسه وعلى القارئ مقاومة ذلك باستمرار بعدم التشبع بالتوقعات، فالمقاومة احتفاظ بمعنى الحياة من خلال (بنية إيهامية للذاكرة) وهو ما يقرره (عبد القاهر الجرجاني)* فيقول: '' ... والألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضربًا من التأليف، ويعتمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب''[2].

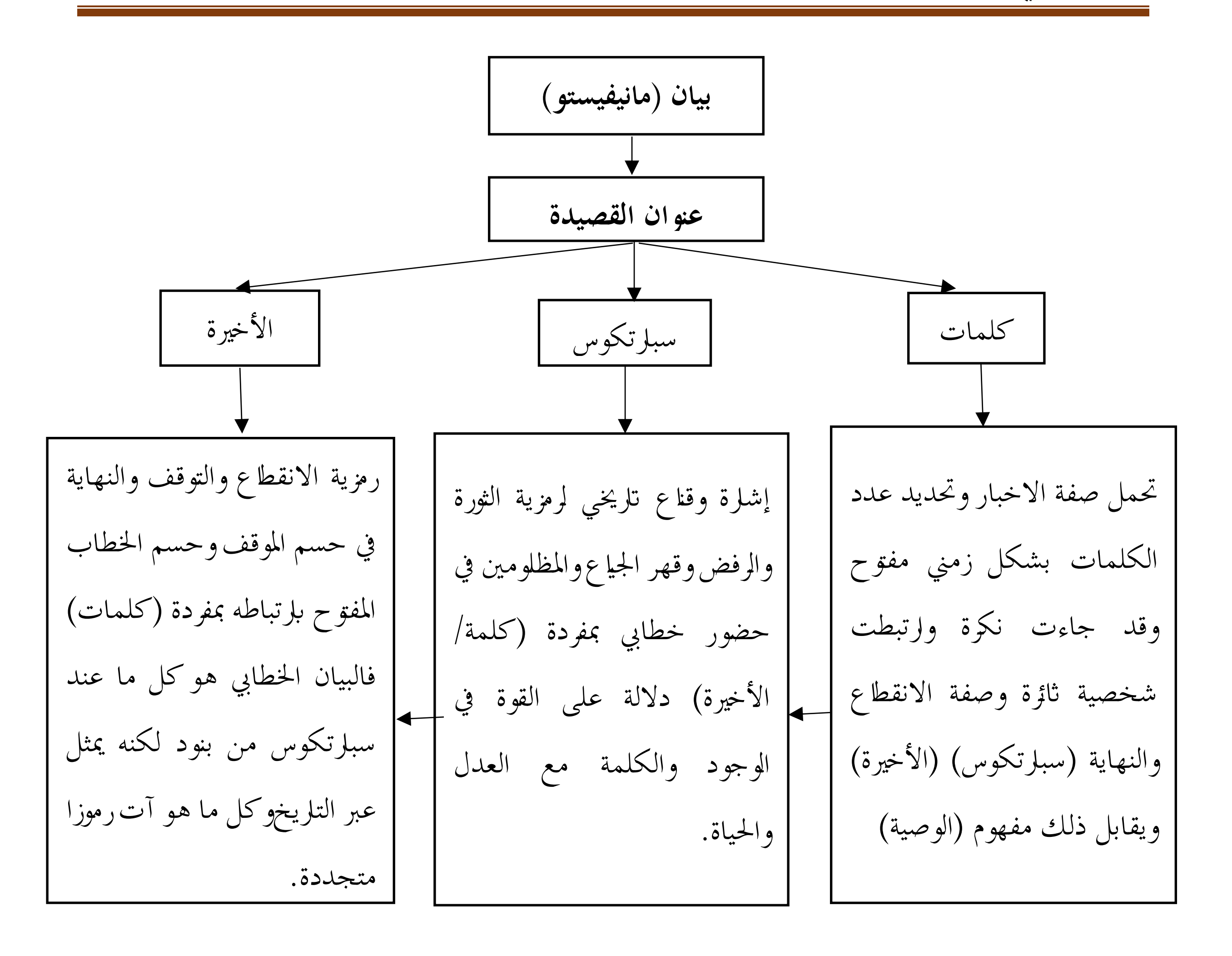
---

[1]-سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، 163.

* عبد القاهر الجرجاني: هو عبد القاهر بن عبد الرحمان أبو بكر الجرجاني النحوي المشهور، (400-471هـ/ 2009-1078م)، من علماء النحو والصرف والنقد، واطع أصول البلاغة فارسي الأصل، جرجاني الدار وإمام العربية واللغة والبيان وهو أول من دون علم المعاني كان شافعي المذهب ورعا قانعا طالب للعلم له من الكتب: شرح الايضاح ودلائل الاعجاز وأسرار البلاغة.

-انظر: أحمد أحمد البدوي، عبد القاهر بن عبد الرحمان أبو بكر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي لمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، 1962.

[2]-أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1991، ص4.



يمثّل الصوت الأول **(لا)** في سابقةً غير مألوفةٍ وفي لحظة مارقة تتلاشى سريعًا ليحلّ مكانها زمن طويل من الأسى والألم، فثمة توتر صوتي لغوي يشكل في ثنائية **(لا/ نعم)**، ويتجلّى في علاقة النفي بالإثبات؛ هذه العلاقة قدم لنا الطرف الأول منها **(لا)** في صورة انفتاح صوتيّ يحقّقه المدّ بالألف وقدم لنا الطرف الثاني **(نعم)** في صورة انسداد وانغلاق بالوقف على السكون[1] في **(نعم)** ويبلغ التوتر عمقه ليشمل كلّ الأدوات والعناصر في **(مزج أول)** لتتعاظم المساهمة ما بين **(الحركة/ السكون)**، **(الرفض/ الخنوع)**، ما بين الضمائر وبين المفرد الغائب **(قال)** المتفرد والجمع الغائب **(قالوا)**، ولا يصعب على المتلقي أن يتنبّأ بمصير هذه الرموز والأقنعة منذ البداية " فكأنّ المقطع

---

[1]–عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشّعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 230.

الأول الذي يمثّل انفتاح المشهد السينمائي يفرض بصوتٍ غير منظورٍ منبعث من مكان آخر المهاد الفكري للموقف، قبل أن ينطلق الجسد المصلوب واصفًا وضعه في المزج الثاني''[1].

و (**المجد**) المطلق ممتزج ب(**الشّيطان**) في أبديته، المجد أبديّ متوحد والتوتر باقٍ بتشكيل وتحقيق النفي لتأكيده وحفر سيول الرّفض والتمرد ليصل إلى أداءٍ عالٍ في تكثيف (**أبدية الألم**) حيث صيغة التعجب التي تفيد الاستنكار (!) في توظيف لشخصية ثورية (**سبارتكوس**) و'' لعلّ توظيف هذه الشّخصية عبر التاريخ أخذ طابعا أسطوريًّا محملا بمثل عليا تتمثّل في لحظة التمرّد على القهر والظلم والعبودية''[2]، مع شخصيةٍ مدنسة (**الشّيطان**) لكنّه "عند (أمل) رمز للرفض"[3] والمجد الشّيطاني الذي كان أول مخلوق رافض ب (**لا**)، قال تعالى: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾* وكان أول رفضٍ للسجود ومن بعدها نفيه وإبعاده وتوعده بجهنم والشّاعر في استبدال دلاليّ ولغويّ مع نص ديني انجيلي {**المجد لله في العُلى وعلى الأرض السلام للناس الذين بهم المسرة**}**، فالشّاعر اتخذ من (الشّيطان) '' رمزًا للتمرّد والعصيان''[4] تحفيزا وحفرًا في الذّاكرة لفعل التمرد الأول فيتحد الألم والخلود والعصيان في محور دلاليّ مختلف، يعزز النص في دلالاته الثورية في إقناع وانغراسٍ غير قابل للتحوّل أو الرّجوع أو الاستكانة***،

---

[1]-صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص35.

[2]-محمود خليف خضير الحياني/ عبد الرحمان محمد محمود، الانبعاث الأسطوري للغداء قصيدة كلمات سبارتكوس الأخيرة للشاعر أمل دنقل نموذجا، مجلة مهد اللغات (دورية دولية أكاديمية محكمة فصلية في اللسانيات والتعليمية والأدب)، كلية اللغات الأجنبية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشّلف، الجزائر، ع4، مج 2، 2020، ص6.

[3]-سعاد شريف، جمالية القناع في شعر أمل دنقل، مجلة المعيار في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية الثقافية، (مجلة دورية محكمة)، المركز الجامعي تيسمسيلت، ع8، مح 4، 2013، ص32.

* سورة البقرة، آية 34.

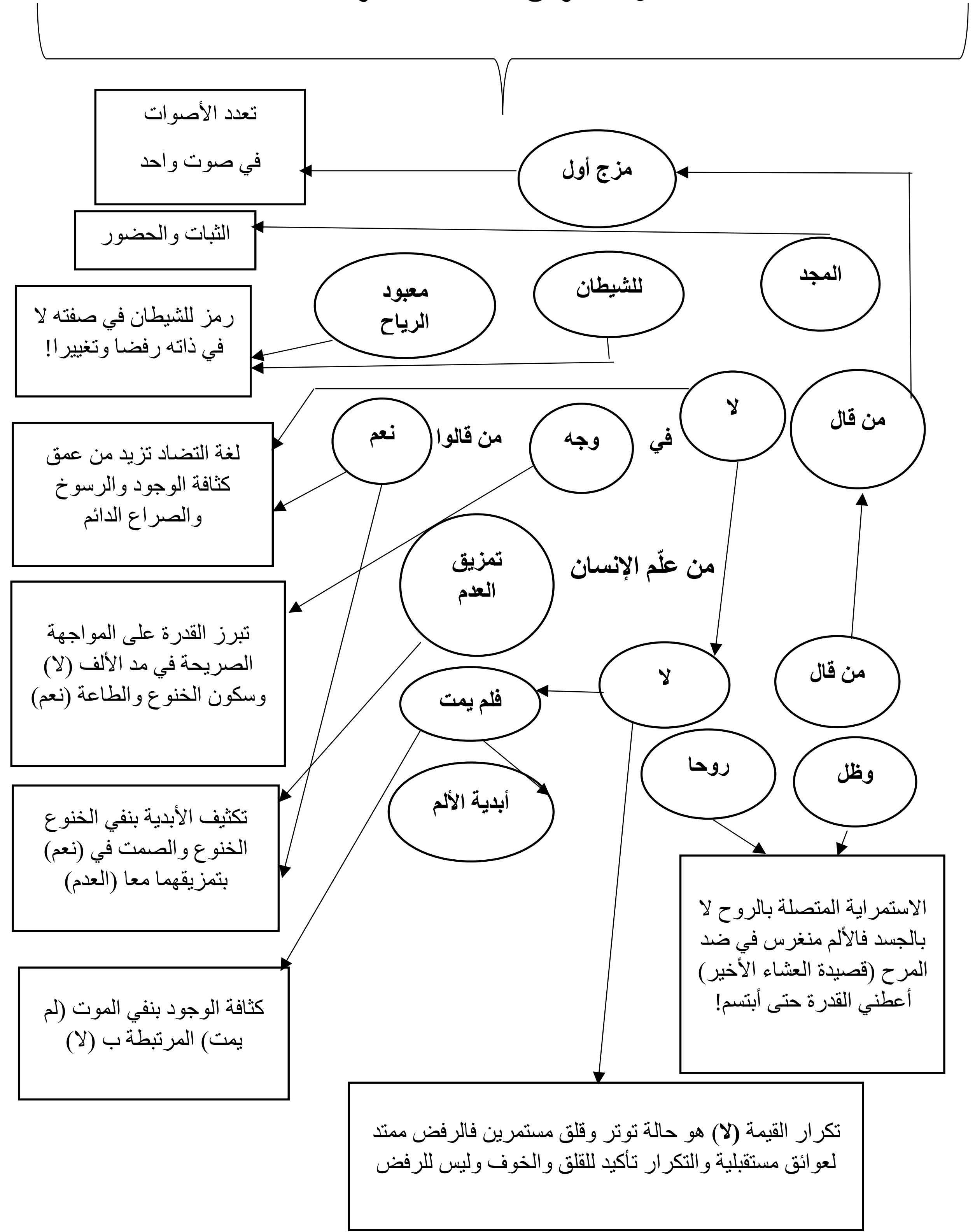
** الكتاب المقدس، العهد الجديد، لوقا، اصحاح 2، فاصلة 14.

[4]-بسمة محمد عوض الخفيفي، الرمز في شعر أمل دنقل، رسالة قدمت استكمالا لمتطلبات درجة الإجازة العالية (الماجستير)، إشراف: عوض محمد الصالح، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قاريونس، بن غازي، ليبيا، 2014، ص 161

*** تحول رمز العصيان والتمرد في دلالة (لا) إلى السينما فقد عرض فيلم: rise of the planete of the epes ، والذي يقدم فكرة خلق جينات جديدة للقردة من قبل مجموعة علماء، فتتحول القرود إلى مجتمعات خاصة لها القدرة على التفكير والحياة في شكل جديد وأول صوت نطقت به قائدة القردة (لا) رفضا لقمع البشر وتوحشهم، عرض عام 2011.

والشّاعر يقدّم رؤياه الرّافضة في محورية (**لا**) التي تتجلّى فيها كلّ قيم الحياة والصراع والانبعاث بعيدًا عن طقوسية الشّيطان الدّينية، إنّها البنية المركزية والقناع الأول والأخير والرّمز الدّائم ودلالة التحوّل بين العدم والوجود، والواقع والممكن، و(**الشّيطان**) في رمزيته السالبة، اتخذه الشّاعر ليس كدلالة أيقونية، إنّما أخذ من صفته الرافضة فقط كاستفزاز للمتلقي وقلب من (**المدنس**) إلى (**المقدس**) وصولا إلى الحقيقة، والاقتناع بالثورة.

حوارية الأصوات بين (لا) و (نعم) هي بين الوجود والعدم هو توتر صوتي قلق يشمل كلّ النصوص القادمة للشاعر!



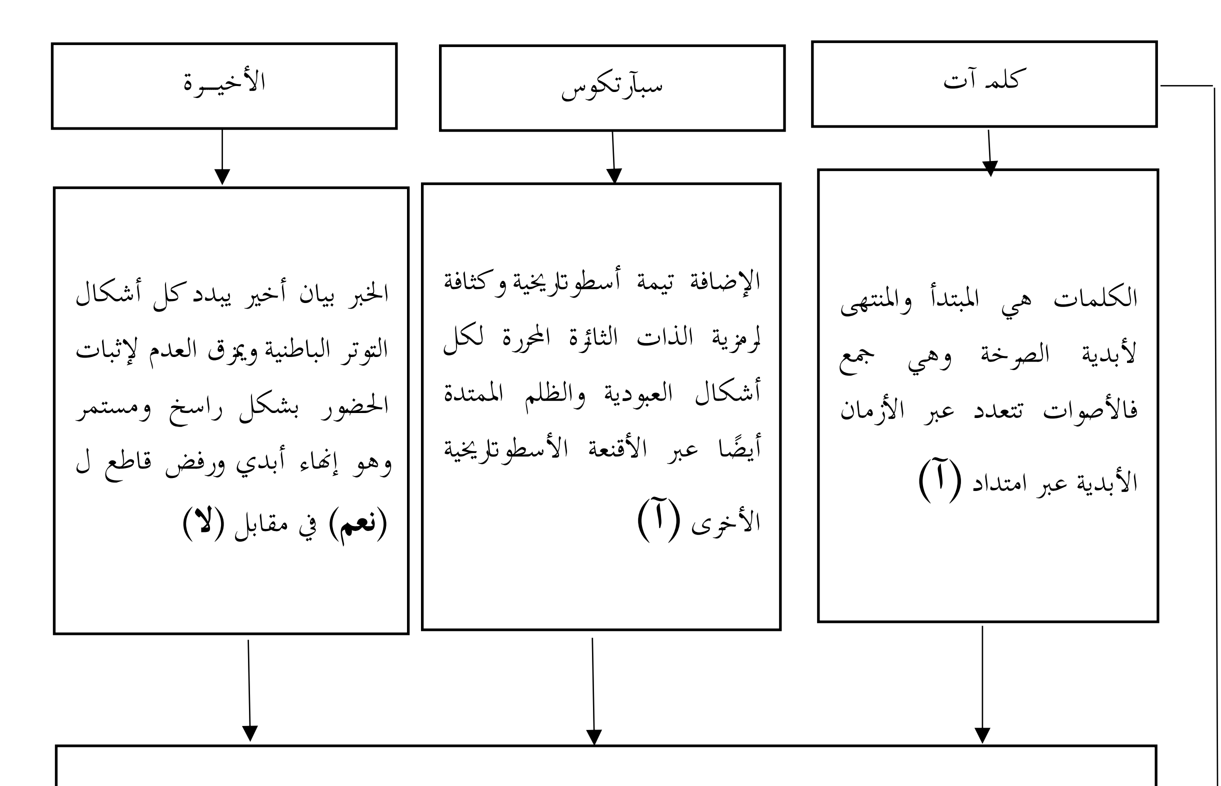
الشّاعر (أمل دنقل) في برنامج (**أمسية ثقافية**) مع (**عبد الرحمان الأبنودي**) والشّاعر (**فاروق شوشة**)، قال: " الشّاعر يريد أن يحقق المعادلة المستحيلة أن يجعل الواقع شعرًا والشّعر واقعًا"[1]، وهذه العلاقة هي مسافة توتر أيضًا تنسج كلّ أدوات الكتابة كما قال (**خورخي بورخيس**): [إنّ الكتابة امتداد للذّاكرة والمخيلة]، والذّاكرة في تفاصيلها تحمل خيوط الحدوس وما هو آت فالشّاعر (أمل) على مستوى عتبة العنوان (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**)*، يحاول اختزال كلّ أصوات القصيدة من (**مزج أمل وثانٍ وثالث ورابع**)، في تراكب خطابيّ تامّ للدّلالة يؤكّد بحثه عن مستقبلٍ جديدٍ بإضافة شخصية أسطورية تاريخية (**سبارتكوس**) ل (**كلمات**) دلالة على الحضور والوجود التي لا يتمّ معناها إلاّ دون تتمّة أسطوتاريخية فاخرة و تأتي البنية النحوية للعنوان من مضاف ومضاف إليه وصفة على التوالي، وعلى اعتبار أنّ هذا العنوان يحمل خبرًا لمبتدأ محذوفٍ هو اسم الإشارة (**هذه**) الذي يشير إلى القصيدة أو على اعتبار أنّ العنوان مبتدأ لخبر سيأتي هو القصيدة حيث تعمل صيغة الإضافة (**كلمات سبارتكوس**) إلى جعل القصيدة رديفًا للكلمات وإلى إسناد الكلمات إلى **الشّخصية الأسطوتاريخية**.

ويتعاضد المستوى النحوي مع المستوى الصوتيّ والإيقاعيّ بالمد في (كلمـ آ ت)، (سبـ آ رتكوس)، (الأخـ **ي** ـرة) واللّغة هنا مشغولة بأنات الروح، وهي تصعد نحو فضاءاتها، لغة تشبه الماء، لا، بل هي الماء في نهار صيف حار، باحثة عن أمانها المفقود، مثل الشّاعر تماما الحامل كلمته وشعره وقصيدته العزلاء تماما فهي عالم مغاير نحو الانكفاء والتفسخ والخنوع والقصيدة تنبض روحًا على المستوى الدلالي والمعجمي ف(كلمات) جمع (كلمة) وهي نضج للسكون والصمت في ظلّ أنظمةٍ قمعيةٍ متسلّطةٍ، وكشفٍ لعلاماتٍ وأقنعةٍ جديدةٍ غير تقليديةٍ ويتّضح في لغة ثانية ودلالاتٍ ثانية ونظامٍ رمزي ثانٍ في مخطط آخر:

---

[1]–فاروق شوشة، حوار مع أمل دنقل وعبد الرحمان الأبنودي، برنامج أمسية ثقافية، (برنامج تلفزيوني ثقافي)، القناة الثقافية الفضائية، مصر، 1983.

* قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) مؤرخة في أبريل 1962 وكان عنوانها الأول في مسودة المخطوط الذي حصلت عليه من زوجة الشّاعر الصحفية (عبلة الرويني)، هو: عندما نقول "لا" وهذا يدل على إصرار الشّاعر في تثبيت قيمة الرفض والتمرد (لا).

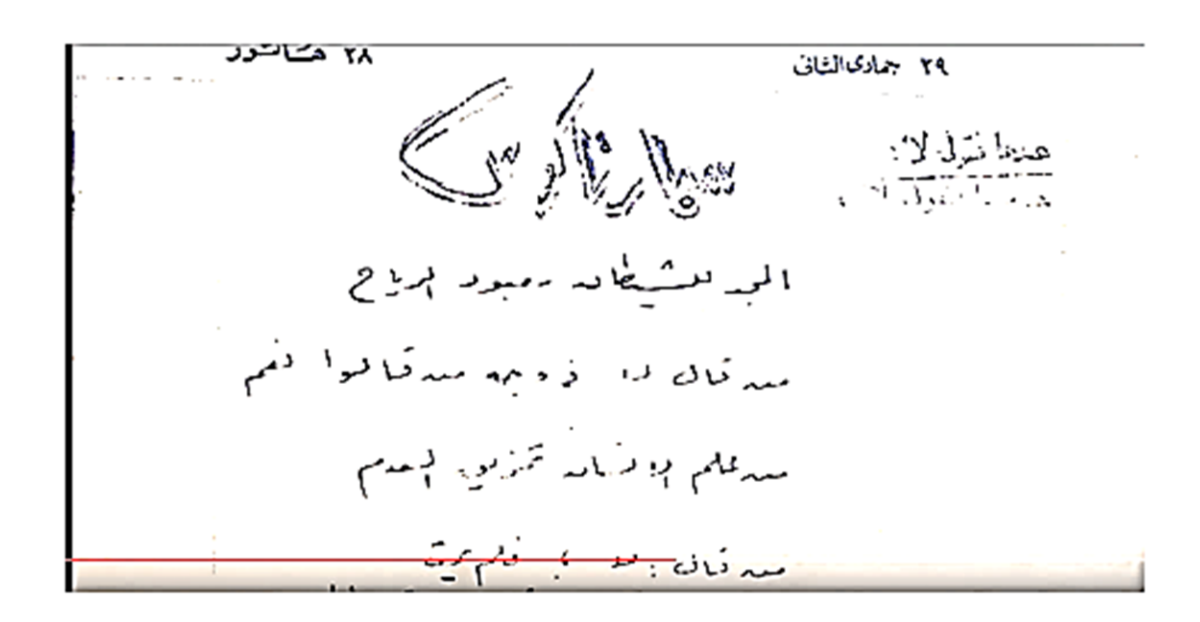


العنوان هو إعلان بيان نزاري ثوري لا يحتمل أي تأويل رغم مسافات القلق الداخلية فالتوتر يتوزع عبر (أصوات المزج) داخل القصيدة وهو إعلان ثورة للمظلومين (أدهم الشّرقاوي-الحسين- أمل دنقل- أوزوريس- على الزيبق- الحلاج- صلاح حسين..)وكلها أقنعة مقدسة كقدسية الرفض والنص والشّعر والكتابة ويبقى العنوان وصية تاريخية راسخة!

الشّاعر في تأكيد لقلقه ورفضه، فقد أسس لعنوان أولي للقصيدة (عندما نقول لا "سبارتكوس")، ثم أعاد تشكيله في نظام سيميائي رمزي ثان أكثر قوة ودلالة.كلمات سبارتكوس الأخيرة.

عنوان القصيدة في المسودة الأولى:

عندما نقول لا "سبارتكوس"


٢٩ جمادى الثاني

سبارتكوس

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

من علم الإنسان تمزيق العدم

(مزج أول) :

المجد للشيطان .. معبود الرياح .
من قال « لا » ..
في وجــه من قالوا « نعم » .
من علم الانسان تمزيق العدم .
من قال « لا » .. فلم يمت

أ / أفق التوقع وحطام الانتظار:

الشّاعر (أمل دنقل) ينزوي دائما لتحطيم أفق المتلقّى، حيث تمتلئ نصوصه برموزٍ أسطوريةٍ وتاريخية ودينية ليعيد تشكيلها وتوظيفها توظيفا مدهشا وصادما في دلالة المفارقة السيريالية المتفردة في عبق معرفيتها المفتوحة و '' وعي القارئ بالجمال والعلامات والدّعوات والاشارات التي تفترض استعدادًا مسبقًا لدى الجمهور لتلقي الأثر''[1]، وبين بروز شفراتٍ مضيئةٍ خلاّقة وأفق انتظار جدليّ، تتشكّل مسافة جمالية متوتّرة، ويؤكد (هانز روبرت ياوس)*، أن الآثار الأدبية الجية هي تلك التي تمني انتظار المتلقي بالخيبة أو كما سماه "الإبطال"[2] والأثر الأدبي لا يقدّم نفسه '' حتى في اللّحظة التي ظهر فيها''[3].

والشّاعر (أمل) يحطم دومًا انتظار المتلقي؛ فالمجد المرتبط بالشّيطان عنده ليس هو **المجد لله في الأعالي**، وليس هو في **سورة البقرة**، فالمجد في القصيدة إعادة تشكيلٍ لكلّ المفاهيم الدينية ، لايتصل بالشّيطان في تاريخنيته الدينية إنما مرتبط برسم قناع لرفض كل أساطير الخنوع والصمت والعبودية والظلم والقهر والسكوت والسكون وتحطيم لكل آفاق التوقع وخيبات الانتظار، فالمجد يتجلى في الحركية والحضور والامتداد اللاّنهائي لأقنعة الألم والتضحية والخلاص والارتواء بالدّموع في بناء جمهورية **(لا)**، ولعلّ المناهج الأولى التي جعلت النص في حالة انغلاقٍ عن كلّ العناصر والسياقات ساهمت في حالة الفوضى والاضطراب التي كانت سائدةً في نظريات الأدب المعاصر والسخط اتجاه قوانين

---

[1]-حسين الواد، في مناهد الدراسات الأدبية، ص77.

* هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jaub): من أعلام النقد الحديث والمعاصر، ولد في سنة 1921، وتوفي سنة 1997 في كونستانس، أسس مجموعة البحث الأولى مع (وولفغانغ إيزر wolfgang Izer، (الشّعر والهيرمينوطيقا سنة 1963، والثنية عرفت بمدرسة كونستانس، اهتم ياوس بالمعبد الهير مينوطيقي وقواعدد الفلسفية متأثرا بفلسفة (جادامير Gadamer) وقد ألف: (نظرية التلقي) (مسالك الفهم)، (نحو جمالية للتلقي)، (الزمن والتذكر في البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست).

[2]-هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: رشيد بنحدو، المجس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، ع 480، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 137.

[3]-هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب)، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، مراجعة: عز العرب لحكيم بناني، النايا للداراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص64.

الأدب ومناهجه التقليدية " وشهدنا اتجاهًا نقديًّا مؤثرًا يقوم على سلطة القارئ ويستند استجابته للنص الإبداعي"[1]، وكان (**روبرت هانز ياوس**) و(**وولفغانغ إيزر**)* من مؤسّسي بحث جمالية التلقّي من خلال كتاب (**تاريخ الأدب ووصفه حافزًا لدراسة الأدب** – Literary history asachallenge to litary theory) وكتاب (**تاريخ الفنّ والتاريخ النفعي**- History of art and pragmatic h istory) وكتاب (**باتجاه جماليات التلقي**- Toward an asthetic of reception) وكان لهذه البحوث تأثير بالغ في التأسيس لسلطة جديدة تمنح النص ولادة مختلفة " وتحويل الاهتمام إلى المتلقي" [2] وأفق توقعاته " وهو إشارة إلى نظام من العلاقات، يستطيع الفرد أن يواجه به أي نص"[3] حيث يذكر هذا التحول القارئ بنصوص أخرى سابقة وهذا "تحول لمعايير لتقويم الجمهور والنقد إزّاء أفق التوقع" [4]، والنصوص هنا الأولى أو الثانية "ستقوى على رح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية المعهودة"[5].

والانتظار ينكسر ويتحطّم بتشكيل العناوين الدّاخلية للقصيدة: **(مزج ثان)** **(مزج ثالث)**، (مزج رابع)، [حيث يتقابل في مفارقة حادة في الانتقال من النقيض إلى النقيض]، مع الكتابة الرقمية التي تحمل منتظمة فالمزج الأول هو تسلسل للمزج الثاني والثالث والرابع الذي يحمل دلالة التعالق والتشابك والتحوّل والتزامن في صوتٍ واحدٍ متجانسٍ ولكنّه مزج منتظم لمشهد الصلب **(سبارتكوس ورفاقه)**، هذا الصلب المستمرّ لا ينتهي وتلوّن مع كلّ الرّموز والمآسي الثورية القادمة

---

[1]–عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، مصر، 2002، ص5.

* وولفغانغ إيزر :Wolfgang Iser 22يوليو 1926–24 يناير 2007 ولد بألمانيا اهتم (إيزر) بدراسة أثر النص الأدبي على القارئ والأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص، له من الكتب: فعل القراءة–كيف نفعل (النظرية)–الخيال والخيالي.

[2]–جان ستارو بيسنكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، سوريا، 2000، ص112.

[3]–روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص105.

[4]–ميجان الرويلي–سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 131.

[5]–أحمد أبو حسن، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995، ص29.

إنّه الصوت الأول والأخير لحكاية سردية طويلة، **(خارج الحكاية)** المعهودة فالرّموز في أزمنتها وأمكنتها وأحداثها تنبئ ببروز رموز معاصرة بكلّ أدواتها الرّافضة للاستلاب والاستبداد.

ب / الانفلات والزّهو الأخير (أنا، مزج أخير):

صلابة الشّاعر (أمل) في نحته للكلمات تمنحه قوة ودعته وبوحًا وضراعة ولغة صمت جمهورية صاخبة أحيانًا ورخيمة، وما يجعله في تحقيبه لدواخله الوجودية وكأنّه فنّان متحف خاصّ به راسخًا أزليًّا مندرجا في الصيرورة المكانية والزّمانية التي يستنهضها في فضائه الدّاخلي ويفعل ويتفاعل معها إلى درجة التوتر، الزهو واليقظة ودرجة السكون والهمود، التأمل والصراخ:

(مزج ثان):

مُعَلَّقٌ أنَا عَلَى مَشَانِقِ الصَّبَاح

وَجَبْهَتِي–بِالمَوْت–مَحْنِية

لِأَنّنِي لَمْ أَحِنها... حَيّة!

... ...

يَا إِخْوَتِي الذِينَ يَعْبُرُونَ فِي المَيْدَان مُطْرِقِين

مُنْحَدِرِين فِي نِهَايَةِ المسَاءِ

فِي شَارِعِ الإِسْكَنْدرِيَّة الأَكْبَرْ:

لاَ تَخْجَلُوا... وَلتَرْفَعُوا عُيُونَكَم إِلَيَّ

لِأَنَّكُم مُعَلَّقُون جَانِبِي... عَلَى مَشَانِق القَيْصرِ

فَلْتَرْفَعُوا عُيُونَكُم إِلَيَّ

لَرُبَّمَا... إِذَا التَقَتْ عُيُونَكُمْ بِالمَوْتِ فِي عَيْنِيّ:

يَبْتَسِمُ الفِنَاءُ دَاخِلِي... لِأَنَّكُمْ رَفَعْتُم رَأْسَكُم... مَرَّه!

"سِيزِيف" لَمْ تَعُدْ عَلى أَكْتَافِهِ الصَّخره

يَحْمِلُهَا الذِين يُولَدُون فِي مَخَادِعِ الرَّقِيق

وَالبَحْر... كَالصَّحْرَاء... لاَ يَرْوِي العَطَش

لِأَنَّ مَنْ يَقُولُ "لاَ" لاَ يَرْتَوِي إِلاَّ مِنْ الدُّمُوع!

... فَلْتَرْفعُوا عُيُنوَكُمْ لِلثَّائِرِ المشْنُوق

فَسَوْفَ تَنْتَهُون مِثْلَهُ... غَدًا

وَقبِلُوا زَوْجَاتكُمْ... هُنَا... عَلَى قَارِعَة الطَّرِيق

فَسَوْفَ تَنْتَهُون هُنَا هُنَا... غَدًا

فَالانْحِنَاءُ مُرٌّ...

وَالعَنْكَبُوتُ فَوْقَ أَعْنَاقِ الرِّجَالِ يَنسِجُ الرَّدى

فَقبِلُوا زَوْجَاتكُمْ... إِنِّي تَرَكْتُ زَوْجَتِي بِلاَ وَدَاع

وَإِنِ رَأَيْتُمْ طِفْلِي الذِي تَرَكْتُهُ عَلَى ذِرَاعِهَا بِلا ذِرَاع

فَعَلِّمُوه الانْحِنَاءَ!

عَلِّمُوه الانْحِنَاءَ!

الله، لَمْ يَغْفِرْ خَطيئَة الشَّيْطَان حِين قَال "لاَ"!

وَالوُدَعاء الطّيّبون...

هُمْ الذِينَ يَرِثُونَ الأَرْضَ فِي نِهَايَةِ المدَى

لِأَنَّهُمْ... لاَ يَشْنِقُون!

فَلِّمُوه الانْحْنَاء...

وَلَيْسَ ثمَّ مِنْ مَفَر

لاَ تَحْلُمُوا بِعَالَم سَعِيد

فَخَلْفَ كُلِّ قَيْصرٍ يمُوت: قَيْصَر جَدِيد!

وَخَلْفَ كُلِّ ثَائِرٍ يمُوت: أَحْزَان بِلاَ جَدْوَى...

وَدَمْعَةِ سَدى![1]

[1]-أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 110-112.

يبرز الانفلات الأخير والصوت النهائي في مزج (**الأنا/ لا**) في تضادّ مديد (**الأخرون/ نعم**) والانفلات في المجد الرافض (**لا**) والأبدية المنغرسة والخلود المؤلم ويقابل كلّ هذه ثنية (**الحياة الرتيبة والزّوال الساكن**) في مشهد بطولي للموت يتحدى (**سبارتكوس**) كلّ الطغاة في مواجهة نبيلة باختزال لغوي شديد وتصوير مكاني مرئي لفتا لكلّ المدركات الحسية وتوزيع لكل المشاهد، ولطالما مارس (أمل) التمرّد والجحود والإنكار والاستنكار في تجربته الشعرية، فهو يستحضر الصراع في أقصى تشكيلاته في المزج والصوت الثاني وهو الأخير أيضًا، حيث يتجلّى الصراع بين الأنا والآخر في زهو مدهش لا متناهي بين مشهد (**الشّنق**) كعقوبة زائلة محمولا على صوت متفرد (**لا**) في الامتداد والصعود فالمجد خالد والمشانق لم تكن للأنا بل لـ (**الصباح**) ويأتي الانغلاق من الموت والخنوع كفراغ قادر على تمسيخنا وتفسيخنا أمام المجد في اعتراض صارخ (**–بالموت–**) فالانحناء للجبهة مستحيل بفعل حضور (**الأنا**) والنفي القوي الواضح (**لم أحنها... حيه!**) فالصباح مشرق ولا بد للجدار من ثقب ينفلت منه النور والانفعالات لا يعني الرّضوخ لكلّ عناصر الموت رغم الانحناء الذي لا يستمر طويلاً فالاستجابة خرافية بالنفيّ والجزم بالأبدية فالأنا الأقدر على كتابة الاستشباه والامتزاج وتأبيد اللّحظة الخالدة والأقدر على نحت (**لا**) و (**لم**) و(**الجبهة**) دلالة على الحضور والابتداء واستمرار الحياة والإقدام عليها بدل الانحناء (**العنق**) الذي يتصل بدلالة الاستسلام ورمزية الموت فتبرز ثنية (**الذّل/ الخنوع**)، (**الزهو/ الاستسلام**)، (**الحضور/ الغياب**)، (**الوجود/ العدم**)، والموت ليس نهاية حتمية بل حقيقية ثورية وليس معادلا للمشانق إنما هو معادل للصباح وأنوار الحرية.

الشّاعر في ندائه إلى الآخر (**يا إخوتي**) إيحاء بالمصير الواحد رغم أنّ الأنا مقترن بالصباح والآخر مقترن بالمساء كمشهد زمنيّ كئيبٍ ساكنٍ ساقطٍ مشبعٍ بعناصر الاكتفاء والانحدار (**منحدرين**) في شارع الإسكندر الأكبر المقدوني* أشهر القادة والفاتحين الذي عرف هزيمة كبرى بتمرّد جيشه نتيجة فتوحاته الكبيرة وتظهر علاقة الانحناء بارزةً عند الآخرين (**لترفعوا عيونكم**) في دلالة نهائية للحياة؛ فمشانق الصباح هي المجد والحرية التي ينصبها القيصر للثوار والرافضين ومشانق المساء هي الذّل والهوان التي ينصبها القيصر للعبيد والمستسلمين، وتبرز ثنية (**الإشراق الصباحي و الأفول المسائي**) ، ويصرّ الشّاعر على الالتحام والاندغام مع الآخر (**لا تخجلوا**)، في ظل سلطة ناكرة غاشمة، والمشهد الأخير باسم مشرق ماثل (**يبتسم الفناء داخلي**) و ˝ إن تقاتل ضمير المخاطب الجمع مع ضمير المتكلم (**فالترفعوا عيونكم إليَّ**) مبنيّ على المهمّة المنوطة بهما معًا، ألاَ وهي التعالي وعدم الانحناء، فكلّهم يعرفون نفس المصير˝[1].

وتتكشف شخصية (**سيزيف**) كرمزٍ أسطوريٍّ متكرّر، فلم يعد في تجربة الشّاعر حاملاً لصخرته، وهي دلالة تضادية صارخة بين الصلابة واللّيونة تشيران إلى وظيفةٍ صوتيةٍ واحدةٍ (**الانحناء**) الذي يواجهه (**الآخر، الأنا، لا، الشّاعر، الشّيطان، سبارتكوس**) بعدم الانحناء والسكون (**لأنّ من يقول "لا" لا يرتوي إلاّ من الدموع!**).

يزيد الشّاعر في حوارية مشهديةٍ طويلةٍ، مسافة التوتر والقلق، رغم زهوه وامتداده المشرق في توزع أحداث القوة والصمود والمقاومة (**لا، الدموع، الثائر، المشنوق، العكش، الصحراء، مخادع**

---

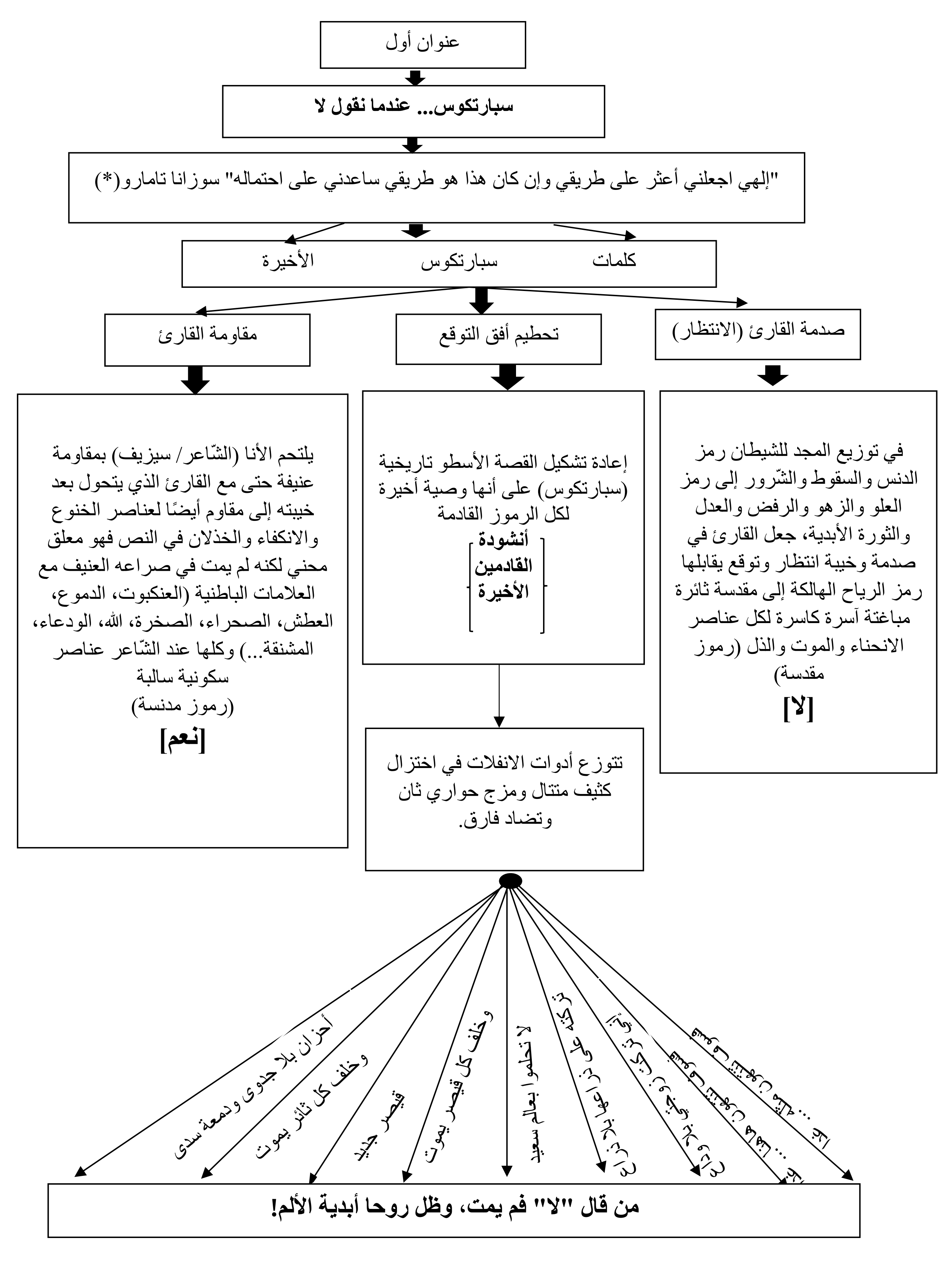
* الإسكندر المقدوني: الاسكندر الثالث المقدوني الكبر (ذو القرنين): أحد ملوك مقدونيا الإغريق ومن أشهر القادة العسكريين الفاتحين ولد سنة 356 ق.م، وتتلمذ على يد الفيلسوف (أرسطو) وأسس أعظم الامبراطوريات التاريخية امتدت من سواحل البحر الأيوني غربا وصولا إلى سلسلة الهملايا شرقا وقام بخلط كل الثقافات، توفي في بابل 323 ق.م بعد شن حروب احنة وقد تمرد عليه جيشه بسبب خيانات كثيرة حتى تم دس السم إليه فمات في قصر نيوخن نصر بمدينة بابل، تم إنتاج اول فيلم سينمائي حول سيرته في إسبانيا عام 1956 من إخراج (روبرت روسن) وتأليفه وبطولة (ريتشارد بيرتون) في دور الإسكندر الأكبر (إنتاج إسباني أمريكي) وكان الإنتاج الأضخم عام 2004 حول السكندر من إخراج (أوليفرستون) وبطولة (كولن فاريل) و (انجلينا جولي)، إنتاج أمريكي.

[1]–عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشّعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشّعرية، ص238.

الرقيق، سوف تنتهون، العنكبوت، الردى، الودعاء الطيبون...) وفي تأكيده بظرف المكان (**هنا**) في تكرار مأساوي، يلتحم الشّاعر في أقنعته الموزعة (**المشنوق، الثائر، سبارتكوس، الشّيطان**...) بالمكان تعميقًا لامتداد المتكلم، ليتشكّل المكان في بُعدٍ جديدٍ سالبٍ غير ثابتٍ أو راسخٍ، ويؤكّد صراع الأصوات داخل المقطع، صراع كلّ الرّموز: **فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاء! / عَلِّمُوه الانْحِنَاء!**[1] .

---

[1]–أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 112.



* انظر: سوزانا تامارو، اذهب حيث يقودك قلبك (رواية)، تر: أماني فوزي حبشي، مراجعة: أيمن عبد الحميد الشّيوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ع399، 2014، ص 200.

يستمر (أمل دنقل) في بنية تحولية صادمة في كشف تضمين بالغ و موجع من خلال سطر ثوري فاجع :

الله ... لمْ يَغفر خَطِيئة الشّيطَان حِين قَال لا![1]

مستحضرًا في كثافةٍ دلاليةٍ قلقةٍ تضمينا عميقا والتضمين هو " التمييز بين اللّغة والميتالغة، هو لغة فوق لغةٍ، هو اللّغة الموحية المختفية وراء اللّغة العادة "[2]، ويتكرّر هذا عند (أمل) كثيرًا في تجربته الشّعرية:

خُصُومَة قَلْبِي مَعَ الله... لَيْسَ سِوَاه[3]

وهنا يحتفل الشّاعر بلغة رفض غير عاديةٍ وصادمةٍ وأبديةٍ في غرفة انتظار للموت لكنها المشقة للثوار والرّافضين الودعاء الطيبين فطوبي لهم! قال تعالى: ﴿ **الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ**﴾[4] وجاء في إنجيل متى: {**طُوبى لِلوُدعَاء فإنهم يَرثُون الأرْض**}[5]، وفي الحديث الشّريف عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: {**بَدَأَ الإسْلاَمُ غَرِيبًا وَسَيَعُودُ كَمَا بَدَأَ غَرِيبًا فَطُوبَى لِلغُرَبَاء**}[6]، وهي هنا في القصيدة مفارقةٌ حادةٌ فالنصوص الدّينية تمجد المؤمنين بتوريثهم الأرض بعد بعثهم وصلاحهم وفي النص الشّعري تدنيس للودعاء الخانعين بتوريثهم الأرض استلامًا وانحناءً!!

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص112.

[2] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص199.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص344.

[4] – سورة الرعد، آية 29.

[5] – الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الاصحاح الخامس، فاصلة4، ص 7.

[6] – موسى شاهين لاشين، فتح المنعم (شرح صحيح مسلم)، كتاب الايمان، دار الشروق، مصر، ط1، 1423هـ-2002م، ج1، ص466.

ج / صوت ثالث ومراتب الحزن والاعتراف:

(اللاّقصيدة –خارج الحقلOFF)

يرتبط الفرح عند الشّاعر (أمل) بالحزن وتكامل الأدوات بالتضاد، وربما الحزن البادي له أسبابه في الصغر فاليتم والقهر والظلم والنكسات والهزائم التي مرت على الشّاعر وما نتج عنها، لا يمكن التخلص منها، فهي (**الضمير**)، محفور بشكل بارز وخارج ويعزز ذلك (**الأنا**) في المزج الثالث الموزع بين تلابيب القصيدة، إذ ثمّة ثلاث ضمائر (**الأنا، هو، هم**) ويكشف المؤول مباشرة على أن الـ (**الأنا**) هي (**أنا**) الشّاعر (أمل دنقل)، الذي يلقب بشاعر الرفض ويكشف المؤول الدّينامي عن أن الـ (**الأنا**) ليست (**أنا**) الشّاعر وحسب بل (**أنا**) سبارتكوس الثائر وهي " في المؤول النهائي (**أنا**) كل ثائر في كل زمان ومكان"[1]، في بيان شعري وهو رفض مستمر " تعبيرًا عن عالم غير مكتمل وغير نهائي"[2].

(مزج ثالث):

يَا قَيْصَر العَظِيم: قَدْ أَخْطَأت... إِنِّي أَعْتَرف

دَعْنِي–عَلَى مِشْنَقَتِي–ألثَم يَدَكَ

هَا أَنَا ذَا أقبِّلُ الحَبْلَ الذِي فِي عُنُقِي يَلْتَف

فَهُوَ يراك... وَهُوَ مجدك الذِي يُجْبِرُنَا أَنْ نَعْبُدَكَ

دَعْنِي أُكَفِّرُ عَنْ خَطِيئَتِي

أَمْنَحُكَ–بَعْدَ مَيَتَتِي–جُمْجُمَتِي

تَصُوغُ مِنْهَا لَكَ كَأْسًا لِشَرَابِكَ القَوِي

... فَإِن فَعَلْتَ مَا أُرِيد:

إِنْ يَسْأَلُوكَ مَرَّة عَنْ دَمِي الشَّهِيد

وَهَلْ تَرَى منحتني الوُجُود كَيْ تَسْلبَنِي "الوُجُود"

---

[1] – رائد الصبح، تقديس المدنس في الشعر العربي المعاصر، ص149.

[2] – صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص140.

فَقُل لَهُم: قَدْ مَاتَ... غَيْرَ حَاقِد عَلَيَّ

وَهَذِهِ الكَأْسُ–الَتِي كَانَت عِظَامُهَا جُمْجُمَتَه

وَثِيقَة الغُفْرَان لِي

يَا قَاتِلِي: إِنِّي صَفَحْتُ عَنْكَ...

فِي اللَّحْظَة التِي اسْتَرَحْتَ بَعْدَهَا مِنِّي:

اسْتَرَحْتُ مِنْكَ!

لَكِنَّنِي... أُوصِيكَ إِن تَشَأ شنق الجَمِيعَ

أَنْ تَرْحَمَ الشَّجَر!

لَا تَقْطَع الجُذُوعَ كَيْ تُنْصِبَهَا مَشَانِقًا

لَا تَقْطَع الجُذُوعَ

فَلَرُبَّمَا يَأْتِي الرَّبِيع

"وَالعَام عَام جُوع"

فَلَنْ تَشُمَّ فِي الفُرُوع... نَكْهَةَ الثَّمَر!

وَرُبَّمَا يَمُرُّ فِي بِلَادِنَا الصَّيْف الخطر

فَتَقْطَعُ الصَّحْرَاء... بَاحِثًا عَنِ الظِّلَال

فَلَا تَرَى سِوَى الهَجِير وَالرِّمَالَ وَالهَجِير والرِّمَالَ

وَالظَّمَأ النَّارِي فِي الضُّلُوع!

يَا سَيد الشَّوَاهِد البَيْضَاء فِي الدُّجَى...

يَا قيصر الصَّقِيع![1]

رغم اعتراف الثائر بالخطيئة والذنب في سخريةٍ عارمةٍ في بنيةٍ تضاديةٍ؛ فالخضوع يتحوّل إلى طلب غفرانٍ معاكسٍ، والثائر من يمنح الغفران للقيصر في صورةٍ سرياليةٍ عبثيةٍ ولوحةٍ دراميةٍ مع انحناء

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص114.

(الشّاعر/الثائر) والحبل ملفوف على رقبته مقبلا يد القيصر، مقدّما جمجمته قربانا يليق ببطشه، في رؤيا خرابيةٍ، استنامت فيها اللّغة وخيّم ليل بهيم على دلالاتها، ليل الظلم والجبروت والطغيان، وهو الذّل والخضوع فيمن قال **(نعم)**، بين حضور وغياب ʺ حضور الشّخصية والغياب غياب صوت الشّاعر ثمّ إحالة ذلك كلّه للحاضر واللّحظة الرّاهنة، يحيط المتلقي بجوٍ من الأسطورة الخاصّة، ويزيد كثافة الرسالة الشّعرية بإدخالها في دراما متوترةٍ ناشئةٍ عن تعدّد الأصوات واستبدالها‶[1]، وتكرار صوتي **(الهجير والرّمال والهجير والرّمال)**، **(الوجود–الوجود)**، **(لا تقطع الجذوع–لا تقطع الجذوع)**، والجناس في **(استرحتَ مني– استرحتُ منكَ)**، والطباق **(منحتني–تسلبني)**، وكلها مع أشكال طباعيةٍ كعلامات التعجب (!) والتنصيص ("...")، كتوليد دلاليّ هامّ وفارق وعلامات حذف (...) تأكيدًا على طاقةٍ لغويةٍ كثيفةٍ محفورةٍ داخل تجربة (أمل).

الثائر يحمل وصيته وبيانه الأخير لا جمجمته، فهي وثيقة الثورة الأبدية ببنودها وعلاماتها **(أن ترحم الشّجر/ لا تقطع الجذوع)** وكأنّها وصايا **(لقمان)** لابنه، ووصايا **(زرادشت)** وتعاليمه وأقوال **(كونفوشيوس)**، ووصايا **(موسى)** العشر، وتعاليم الملك السومري **(شروباك)** وشريعة (ح**مورابي)** والوصايا الجنائزية للإله **(إيزيس)**.

يختتم المزج الثالث بخروج عن النص وعن الصوت وكأنّ القصيدّة لم تعد نصًّا شعريًّا **(اللّاقصيدة)**، بل مجموعة من البيانات الخطابية المتصلة بكاف المخاطب **(يدك، يداك، مجدك، نعبدك، أمنحك، لك، شرابك، يسألونك، عنك، منك، أوصيك)**، مقابل لغة اتصلت ببناء المتكلم **(دعني، مشنقتي، عنقي، ميتتي، جمجمتي، منحتني، تسلبني، قاتلي)** دلالةً بائنةً أنّ الثائر خارج عن كل الرّموز السّالبة الخانعة وخارج عن كل الحكايات والأساطير إيمانًا بما سيكون في نهي صارخ للأفعال الآنية:

–لا تقطع الجذوع.

–لا تقطع الجذوع.

[1] – حاتم الصكر، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ–1999م، ص117.

وهي فسحةٍ خياليةٍ خارج نطاق الصوت (**OFF/Hor champ**) في شكل تعدّدي يوحي بها النطاق ويخفيها، وبأصوات يكون مصدرها خارجيّا عن الصورة (**الكادر Off**) وبفضل عناصر سرديةٍ فخارج النطاق هو هذه الصورة التي تختفي فيها الرّموز لمشهدٍ جديدٍ آت وحيويّ في تدنيس للمقدّس وتقديسٍ للمدنّس لكن الدّلالة العميقة هي تحقيق الصدمة والدّهشة بعيدًا عن هاته الرّموز الأسطورية أو الدّينية في قداستها أو دناستها؛ فالشّاعر غايته تكثيف الخيبة وأفق التوقع بحثًا عن نداء الحرّية والثورة والرّفض في استدراك مستقبلي (**لكنني... أوصيك إن تشأ شنق الجميع**)، والمستقبلية للثائر وحده في تكراريةٍ مشهديةٍ تنبئ باستحضار كلّ المشاهد والرّموز الغائبة كشريط سينمائي بالأبيض والأسود ˮ ماسكًا اللّغة من عقالها، متسائلا إن كانت اللّغة قد أساءت حقًا للإنسان طرزت مفاتنه بالترّهات والأضغاث"[1].

د / أن يكون للغة أكثر من ظلّ!:

المزج الرابع واقعية الصوت وتذكير اللّغة:

ثمّة مساحةٌ مهدّمةٌ في صوتٍ جديد أكثر واقعيةً وكأنّ اللّغة تريد تذكيرنا مرّةً أخرى بلغةٍ ثانيةٍ متعدّيةٍ بعلاقةٍ نصيةٍ سابقةٍ، ˮ فكل علاقة تنتج بواسطة علاقة "[2] ممزوقة متشققة في صدوعات مريبة وتعبيراتٍ واعيةٍ في أخلاطٍ وأمشاجٍ مخصبةٍ وضروبٍ من الحوار في ˮ علاقة التناقض والتضادّ والتضمين، النفي والإثبات وشبه التضادّ"[3]، وكأنّها (لقطات Snapshots)[4] للكاتب "آلان روب جرييه"*، يقول (أمل) في المزج الرّابع:

---

[1] – أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية (مقالات)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص61.

[2] – محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، إعداد وتقديم: أبو بكر العزاوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص9.

[3] – محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، 1987، ص99.

[4] – عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات ناوي القصيم الأدبي، جدة، السعودية، 1415هـ، ص25.

* آلان روب جرييه ALAIN ROBBE GRILL: (18 أوت 1922-18 فيفري 2008)، ولد في بريست بفرنسا (ناتالي ساروت)، (ميشيل بوتور) وكانت روايته الأولى (الصموغ) باهتة حتى صدر له عمله الرّوائي الثاني (المتلصص)

(مزج رابع):

يَا إِخْوَتِي الذِينَ يَعْبُرُونَ فِي المَيْدَان فِي انْحِنَاء

مُنْحَدِرين فِي نِهَايَة المِسَاء

لَا تَحْلُمُوا بِعَالَم سَعِيد...

فَخَلْفَ كُلُّ قَيْصَر يَمُوت: قَيْصَر جَدِيد

وَإِنْ رَأَيْتُم فِي الطَّرِيق "هانيبال"

فَأَخْبِرُوهُ أَنَّنِي أَنْتَظِرُهُ مَدَى عَلَى أَبْوَاب "روما" المجْهَدَة

وَانْتَظَرْتُ شُيُوخَ رُومَا –تَحْتَ قَوْس النَّصْر–قَاهِر الأَبْطَال

وَنسْوَة الرُّومَان بَيْنَ الزِّينَة المعربدة

ظَلَلْنَ يَنْتَظِرْنَ مُقْدم الجُنُود...

ذَوِي الرُّؤوس الأَطْلَسِيَّة المجعدَة

لَكِن "هانيبال" مَا جَاءَت جُنُودُه المجَنَّدَة

فَأَخْبرُوه أَنَّنِي انْتَظِرْتُه... حَتَّى انْتَهيت فِي جِبَال المَوْت

وَفِي المدَى: "قرطاجة" بِالنَّار تَحْتَرِقُ

"قرطاجة" كَانَت ضَمِير الشَّمْس: قَد تَعَلَّمَت مَعْنَى الرُّكُوع

وَالعَنْكَبُوت فَوْقَ أَعْنَاق الرِّجَال

وَالكَلِمَات تَخْتَنِقُ

يَا إِخْوَتِي: قَرْطَاجَة العَذْرَاء تَحْتَرِقُ

فَقَبِّلُوا زَوْجَاتُكُم

إِنِّي تَرَكْتُ زَوْجَتِي بِلَا وَدَاع

وَإِنْ رَأَيْتُم طِفْلِي الذِّي تَرَكْتُه عَلَى ذِرَاعِهَا... بِلَا ذِرَاع

فَعَلِّمُوه الانْحِنَاء...

عَلِّمُوه الانْحِنَاء...

الذي أثار ردود فعل متعدّدة بجرأته وكثرة طابوهاته وكتب سلسلة مقالات في (الاكسبرس)، وجمعها في كتابه (الرواية الجديدة)، وأصدر العمل الثالث (الغيرة) وأصدر (بيان 121) مع المثقفين الفرنسيين ويطالب به بضرورة استقلال الجزائر عن فرنسا عام 1960 وأنجز بعض الأفلام السينمائية منها: (السنة الماضية في مارينباد–الخالدة–القطار السريع العابر لأوروبا).

عَلِّمُوه الانْحِنَاء...

(أبريل 1962)[1]

يمتزج الصوت الثالث والرّابع، حيث التناص الدّاخلي وآلياته أهمّها '' التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي ''[2]، وكلّ نصّ ''''يتكون من بقايا النصوص الأخرى التي تتمثّل في أعمالٍ خاصّة يمكن أن تعرف صيغة النفي أو إنكار لكلّ ما هو خارج النص''[3]، وتقاطع النّصوص فيما بينها تتولّد دلالة الصراع '' ولهذا تتولّد النواة الدّرامية الأولى ''[4]، وقصيدة الشّاعر (أمل) (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**)، كتبها في (أفريل 1962) في الإسكندرية، في بدايات التجربة الشعرية وبقي في تجربتها لسنواتٍ و'' مبادرة بالهجوم على ممارساتٍ سلطويةٍ لا يرضاها الشّاعر''[5] وفي قراءةٍ للمقطع السّابق يستعيد الشّاعر أصواتًا من المزج الثاني '' لا استمرارية واستحضار لتقاليد تبرز في قيمة معيّنة''[6]، ببناء علاقاتٍ تتابعيةٍ تربط الجمل ببعضها البعض، وهي تستجيب في ذلك لحتمية الخطية ''[7]، وتعدّدية المزوج والأصوات في قصيدةٍ واحدةٍ، والمخطط التالي يوضّح استمرارية النموذج في تكرارٍ واستبدالٍ:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص114-116.

[2] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص125.

[3] – نتالي بييغي غرو، مقدمة في علم التناص، تر: بلقاسم ليبارير–الطيب بودربالة–السعيد هادف–الشريف ميهوبي، ص118.

[4] – جلال الخياط، أصول الدّرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1982، ص57.

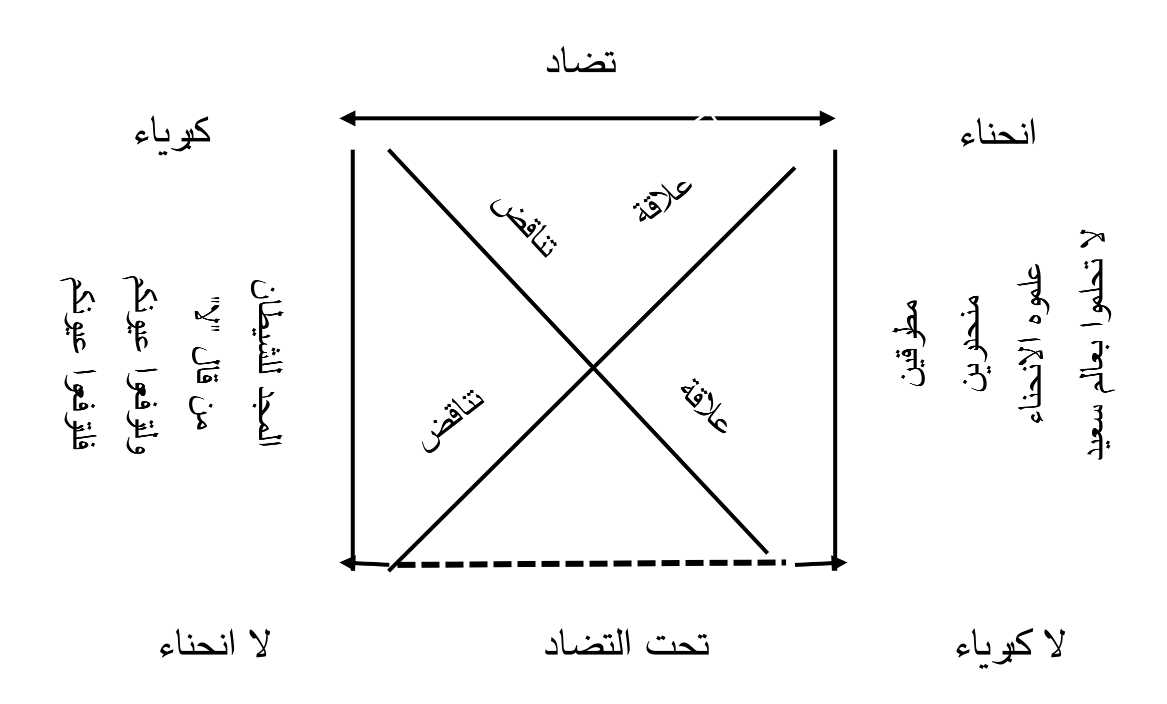
[5] – نسيم مجلي، أمل دنقل (أمير شعراء الرفض)، ص53.

[6] – ناتالي بييغي غرو، مقدمة في علم التناص، تر: بلقاسم ليبارير–الطيب بودربالة–السعيد هادف–الشريف ميهوبي، ص165.

[7] – الأزهر زناد، نسيج النص (بحث فيها يكون به النص ملفوظا)، ص35.


المزج والصوت الأول (لا)
المزج والصوت الرابع (لا تحلموا)
مزج ثان: يا إخوتي الذين يعبرون
في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء
مزج رابع: يا إخوتي الذين يعبرون
في الميدان في انحناء
منحدرين في نهاية المساء
في شارع الإسكندرية الأكبر
لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إليّ
فقبلوا زوجاتكم...
إني تركت زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفلي الذي تركته على
ذراعها بلا... ذراع
فعلموه الانحناء!
علموه الانحناء!
لا تحلموا بعالم سعيد فخلف كل
قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا
جدوى ودمعة سدى!
لا تحلموا بعالم سعيد فخلف كل
قيصر يموت: قيصر جديد
وإن رأيتم في الطريق "هانيبال"
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
فقبلوا زوجاتكم
إني تركت زوجتي بلا وداع
وإن رأيتم طفلي الذي تركته على
ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء...
علموه الانحناء...
علموه الانحناء...
تراجع النهي عن الحلم لثبات
السكون والانحناء
استمرارية الثورة وبيان
الانهيار وعراقيل التمرد
وعلامات السكون (..)
خطاب الثورة ورفض
الخنوع!

الشّاعر (أمل) يعيد صياغة الواقع في أسلوبٍ خبريٍّ في المزج الرّابع والأخير بحذفٍ على علامات التعجب (!)، بعد دهشةٍ في المزج الثاني (**بروز علامات التعجب**)؛ فالواقعية تحمل ديمومتها في جعل القارئ يستشعر هذه الخطية والتتابعية الدّلالية، والجملة الشّرطية البارزة (وإن رأيتم في الطريق "هانيبال") تستغرق جواب الشّرط فأخبروه أنّني انتظرته مدى على أبواب "روما" المجهدة) دلالة على دراسة المشهد؛ فاللّغة تتكرّر والصوت يتردّد أكثر من مرّةٍ (**انتظرته–انتظرت–ينتظرن–انتظرته... انتظرته**)، لتتمايز أسلوبيًّا وايقاعيًّا وصوتيًّا ودلاليًّا في حضورٍ لرموزٍ تاريخيةٍ (**سبارتكوس–الشّيطان–سيزيف–هانيبال–الاسكندر الأكبر**)، كرموز ثائرةٍ رافضةٍ حتّى تتحوّل إلى ثرثرة الحياة اليومية بكلّ ما يخترقها من هواجس القلق والخيانة والكبرياء والخضوع والاستسلام في تكريرٍ معجميّ وتنسيقاتٍ تركيبيةٍ جماليةٍ تقابليةٍ استبداليةٍ وتضادّيةٍ:



2 ـ أولُ الشِّعر "إنذار القارئ وتوثيق النص making of"*

(قصيدة : البُكَاء بَيْن يَدي زَرْقاء اليَمَامة):

أَجْمَلُ مَا تَكُون أَن تُخَلْخِل المَدَى

وَالآخَرُون بَعْضُهُم يَظُنُّكَ النِّدَاء

بَعْضُهُم يَظُنُّكَ الصَّدَى

للنُّور وَالظَّلَام

يَكُونُ فيكَ آخِر الكَلَام أَوَّلَ الكَلَام[1]

أول الشّعر (أدونيس)

هندسة الشّاعر (أمل) لنصوصه الشّعرية مغلفة بتصاميم وأشكالٍ وخطوطٍ تجاوزيةٍ في كلّ مرّةٍ، مبتكرًا تاريخًا جديدًا للّغة وللشّعر، وقد نسمّي هذه المرحلة (**مرحلة القلق الخصب**)، وقد تشكّل انتماؤه ووعيه الجمالي بإيمانه بالإنسان فبدأت ترتسم ملامح قدره الخاص في قصيدة (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، حيث قدّم بوحًا جريئًا ومختلفًا ونفاذًا عن تجربته الشّخصية في فترةٍ تلت هزيمته وخيبةٍ تاريخيةٍ متكرّرةٍ، فكان النص استثنائيا منتبها شديد الحساسية والكبرياء، حالمًا مؤمنًا بامتزاج الحلم والواقع المحلق، وكابوسًا للمتلقّي في إنذارٍ حقيقيّ لتشكيل مفهومٍ جديدٍ للشعر!

يقول (أمل):

أَيَّتُهَا العَرَّافَة المقَدَّسَة...

---

* توثيق صنع الفيلم (Making of): هو توثيق عن تصويره وصنعه وكان أحد أوائل هذا النوع عبارة عن فيلم قصير تم تفليمه عام 1928 على يد (جان دريفيلJan dreville)، بعنوان (حول المال) عن صنع فيلم (المال) لـ (مارسيل لاربييه Marcel L'herbier) وتوثيق صنع الفيلم أصبح رائجا منذ الثمانينات يتحقق عموما لغايات تشجيعية ومرافقة إطلاق الانتاجات الضخمة.

وقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) كانت توثيقا حقيقيا لكل تفاصيل النكسة (1967) وهذا التوثيق النصي بقي شاهدة على نضج التجربة الشعرية لأمل دنقل وكانت توثيقا لكل النصوص القادمة في قدرتها اللغوية والدّلالية.

انظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، إشراف: مشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2007، ص65.

[1] – أدونيس، الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدّمشقي وقصائد أخرى)، منشورات دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1996، ص502.

جِئْتُ إِلَيْك... مُتْخَنًا بِالطَّعَنَات وَالدِّمَاء

أَزْحَفُ فِي مَعَاطف القَتْلَى، وَفَوْقَ الجُثَث المكَدَّسَة

مُنْكَسِر السَّيْف، مُغبر الجَبِين وَالأَعْضَاء

أَسْأَلُ يَا زَرْقَاء...

عَنْ فَمِك اليَاقُوت عَنْ نُبُوَّة العَذْرَاء

عَنْ سَاعِدِي المقْطُوع... وَهُوَ مَا يَزَالُ مُمْسِكًا بِالرَّايَة المنْكَسَة

عَنْ صُوَر الأَطْفَال فِي الخُوذَات... مُلْقَاة عَلَى الصَّحْرَاء

عَنْ جَارِيَ الذِي يَهُمُّ بارْتِشَاف الماِء...

فَيَثْقُبُ الرَّصَاص رَأْسَهُ... فِي لَحْظَة الملَامَسَة!

عَنْ الفَم المحْشُوّ بِالرِّمَال وَالدِّمَاء!!

أَسْأَلُ يَا زَرْقَاء...

عَنْ وَقْفَتِي العَزْلَاء بَيْن السِّيف... وَالجِدَار!

عَنْ صَرْخَة المرْأَة بَيْن السبي ... وَالفِرَار؟

كَيْفَ حَمَلْت العَارَ...

ثُمَّ مَشِيتُ؟ دُونَ أَنْ أَقْتُلَ نَفْسِي؟! دُونَ أَنْ أَنْهَار؟!

وَدُونَ أَنْ يَسْقُط لَحْمِي... مِنْ غُبَار التُّرْبَة المدْنَسَة؟!

تَكَلَّمِي أيَّتُهَا النَّبِيَّةُ المقَدَّسَة

تَكَلَّمِي... بالله... باللّعنة... بِالشّيطَان

لَا تُغْمِضِي عَيْنَيْك، فَالجرْذَان...

تَلْعَقُ مِنْ دَمِي حَسَاءهَا... وَلَا أَردُّهَا!

تَكَلَّمِي... لشدَّ مَا أَنَا مُهَان

لَا اللَّيْلُ يُخْفِي عَوْرَتِي... وَلَا الجُدْرَانُ!

وَلَا اختَبَائِي فِي الصَّحِيفَة التِّي أَشُدُّهَا...

وَلَا احْتِمَائِي فِي سَحَابِ الدُّخَان!

... تَقْفِزُ حَوْلِي طِفَلَة وَاسِعَة العَيْنَيْن... عَذْبَةُ المشَاكَسَة

(-كَانَ يَقُصُّ عَنْك يَا صَغِيرَتِي... وَنَحْنُ فِي الخَنَادِق

فَنَفْتَحُ الأَزْرَارَ فِي سُترَاتِنَا... وَنَسْنُدُ البَنَادِقَ

وَحِينَ مَاتَ عَطْشًا فِي الصَّحْرَاء المشْمسَة...

رطب بِاسْمِكَ الشِّفَاه اليَابِسَةَ...

وَارْتَخَت العَيْنَان!)

فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِي المتَّهَم المدَان؟

وَالضَّحْكَةُ الطَّرُوب... ضَحْكَتُهُ...

وَالوَجْهُ... وَالغَمَّازَتَان؟!*

البكائية، صوتٌ حادّ ومونودرام مسرحي وحشد من الرّموز التاريخية والأسطورية مهجوس-الصوت-بالمسرح ويفجر هذا الهاجس أكثر فأكثر في قطعٍ ووصلٍ بالذّات (**الأنا**)، حين يتكئ على نصّ يروي سيرته الذّاتية أو وقائع أساسية منها ملتبسة بالسيرة الجماعية ويلعب بالمرايا الدّاخلية لحداثة الشّعر مع شخصياتٍ قاصفةٍ بدئيةٍ والمرايا الخارجية التي تكاثره وتسمح له بالتحوّلات التي يحدثها في الأصوات الدّاخلية التي تتصارع مع روحه وكأنّه يروي لحظات ضعفه هو، وانهياراته واندثار

* يقول أمل دنقل: كتبت قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، عقب النكسة مباشرة 1967 فقد كنا ذات ليلة أنا والصديق (علي سالم) المؤلف المسرحي ساهرين في القاهرة المظلمة في ذلك الوقت، وكنت متوقعا منذ اليوم الثاني، عندما ما لم أجد أخبار عن معارك الطيران، أن ما دبر في 1956، من ضرب الطيران المصري على الأرض بواسطة الطيران الفرنسي والانجليزي تحقق هذه المرة أيضا وإلا كنا قد سمعنا عن معارك جوية بين طائراتنا وطائرات إسرائيل وقلت هذا الكلام لكثيرين اذكر منهم الصديق رجاء النقاش- ولكنهم لم يصدقوا فآثرت الصمت، وعندما خرجنا أنا و(علي سالم)، كنت أناقشه فيما يمكن أن يحدث بعد ذلك... ذهبنا إلى منزل الأستاذ (إبراهيم رجب) الملحن وتحدثنا فيما يمكن أن يحدث لو دخل الإسرائيليون القاهرة، لأن هذا الاحتمال كان قائما، كيف يمكن أن تغتصب النساء أمام عيوننا وتجميعنا في معسكرات اعتقال ورؤية الجنود الإسرائيليين يمشون في شوارع القاهرة حاملين سلاحهم، هذه الرؤية أصابتني بالرعب!

خرجنا أ وليلتها كتب (علي سالم) مسرحية (أغنية على الممر) التي تحولت إلى فيلم سينمائي وذهبت إلى منزلي وكتبت قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ولم تنشر، انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص121-123.

أحلامه بين الصبا والشّباب، بين الرّيف والمدينة، بين **(لا)** و **(نعم)** بينه وبين الأقنعة السّالبة، كلّ ذلك بذاكرةٍ متشظّية متّقدةً لهّابةً مستعرةً، وبين يديه صوت آخر في النص يجتزئ الشّاعر من ذاته؛ ليتحدّث به وبذاكرته وألمه، فيناديه بل يلتحم فيه إنّه صوت (العرّافة المقدسة)، وإنّها العرّافة **(هيكاتي–ألفاتيس–كالكاس–كاسيندرا–أورفيوس–دلفي– بيثيا–موسايوس)** وربما هو **(عرّاف اليمامة–شق وسطيح)***، رموز حاملة النبوءة وظلال المستقبل في دهشة ألوانه وامتزاج أحداثه مشتعلة وثابة، غامرة بالقلق والتوتر، عصية قوية، جامحة تكتسح كلّ المزوج والأصوات السابقة.

تحيلنا البكائية إلى صوتٍ بائنٍ **(زرقاء اليمامة)**** التي تغمض في تبادل غلاب بين حركة اليدين والعينين في عنوان رئيسي متصل بعتبة عنوان الدّيوان ذاته والقارئ وحده من " سيستحث على خلق القصيدة "[1] من جديد، والشّاعر رجيم حليف للشيطان، لسبارتكوس، لزرقاء اليمامة فهو إله معذّب، وإنسان شديد الوعورة، شديد التعبد والطمأنينة والرّهافة والحزن، يشعل حربًا ويصنع أحزانًا، فهو نبيّ الحرّية والثورة وبطل البكائيات ورائدها، لكنه ينهض على رؤيا دموية ومقبرة غائرة تتناهب روحه وتتآكل كل جسده **(جئت إليك... مثخنًا بالطعنات والدّماء**

---

* انظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، آوند دانش للطباعة والنشر، إيران، ط1، 2005.

** زرقاء اليمامة: أخت رجل من (طسم) يقال له (رباح بن مرة) وكان قد نجح في الإفلات من (جديس) الذي أعده رجل يقال له (الأسود بن غفار) لملك (طسم) وقومه فهرب حتى أتى (حسان بن تبع) فاستغاث به فخرج (حسان) في (حمير) فلما كان من موضع اليمامة على ثلاث، قال له (رباح): أبيت اللعن!، إن لي أختا متزوجة في جديس يقال لها (اليمامة) ليس لها على وجه الأرض أبصر منها إنها لتبصر الراكب من مسيرة ثلاث، وإني أخاف أن تنذر القوم به، فمر أصحابك فليقطع كل رجل منهم شجرة، فليجعلها أمامه ويسير وهي في يده تأمرهم (حسان) بذلك، ففعلوا ثم سار فنظرت (اليمامة) فأبصرتهم فقالت لجديس: لقد سارت حمير فقالوا: والذي ترين؟ قالت: أرى رجلا في شجرة معه كتف يتعرقها أو نعل يخصفها فكذبوها وكان ذلك كما قالت، وصبحهم حسان فأبادهم وأخرب بلادهم وهدم قصورهم وحصونهم، وكان موضع اليمامة وقتها بسمى (جوا أو القرية) وأتى الحسان باليمامة بنت مرة، فأمر بها ففقئت عيناها فإذا فيها عروق سور، فقال: ما هذا السواد في عروق عينيك؟ قالت: حجيز أسود، يقال له: الإثمد، كنت أكتحل به، وكانت فيما ذكروا أول من اكتحل بالإثمد فأسر (حسان) بأن تسمى (جو) ب(اليمامة).

انظر: نور الدّين بن علي بن عبد الله السمهودي، وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى، تحقيق وتقديم: قاسم السامرائي، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامية، مكة المكرمة، السعودية، ط1، 2001، ص336–337.

[1] – روبرت شولز، سيمياء النص الشعري (اللغة والخطاب الأدبي)، تر: سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص93.

)، والرّموز '' تنهض على علامةٍ باطنيةٍ وثيقةٍ ترتبط برموزها، وهي علامة أعمق من مجرّد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري''[1] فيفتح ذاكرة القارئ على مخزونٍ روحيّ ووجدانيّ شديد الكثافة والترابط بعالمه''[2] وانطلاقًا من هذا نجد أن القارئ يتغافر ويتكاءب أحزانًا مع المتن كلّه والتجربة كاملة في (عنوان عنقودي)، ونقصد به '' العنوان الموسّع ذلك القضاء التدويني إمّا لديوان شعريّ برمته وإمّا لمجموعةٍ من الدّواوين الشّعرية التي تحدّد مرحلةً مائزةً عند شاعرٍ أو لفئةٍ شعرية نصوص يجمع بين قصائدها حدّ أدنى من الانسجام والتماسك يسمح بالتعامل مع هذا الفضاء التدوينيّ بوصفه متنًا شعريًّا موسّعًا''[3] والعنوان هو "نص مصغر"[4] واستكناه لأبعاد عميقة فهو '' لافتة دلالية ذات طاقاتٍ مكتنزةٍ ومدخلٍ أوليّ لا بد منه لقراءة النص''[5] في اعتباطيةٍ نسبيةٍ، حسب ما حدّده (دي سوسير) باعتبار أنّ الاعتباطية بين الدّال والمدلول "مطلقة ونسبية"[6].

ونجد أنّ (روبرت شولز)* يعيد الاعتبار إلى القارئ بوصفه مشاركًا في تحقّق الرسالة الأدبية وأعطى مثالاً بوصف أقصر النصوص الشّعرية في اللّغة الإنجليزية (مرثية ميروان)** وما هذه المرثية

---

1 – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص34.

2 – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1990، ص78.

3 –عبد الناصر حسن محمد، سميو طيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص97.

4 – عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية (دراسة)، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص19.

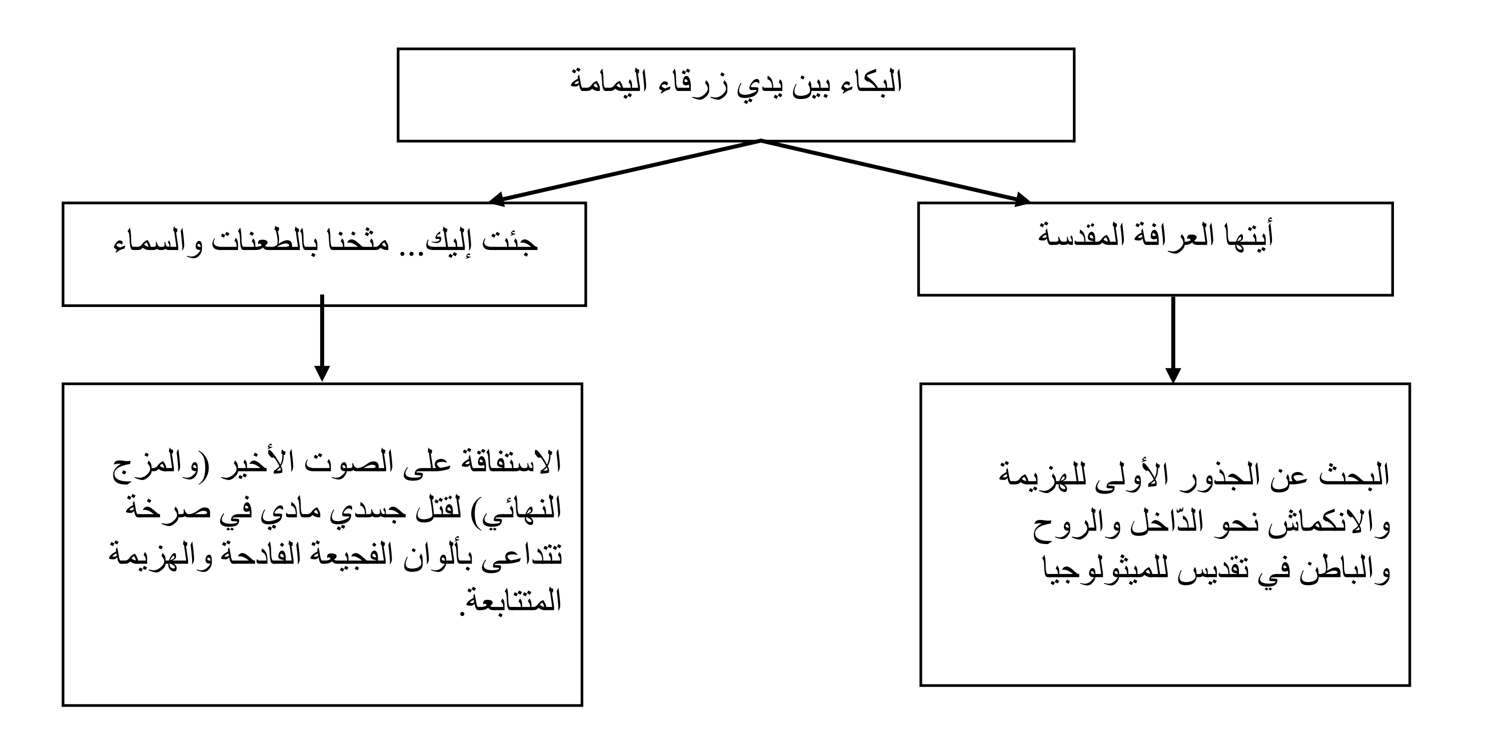
5 – علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص173.

6 –فريد يناند دي سوسير، علم اللغة العام (محاضرات دي سوسير)، تر: يوئيل يوسف عزير، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ط1، 1985، ص150.

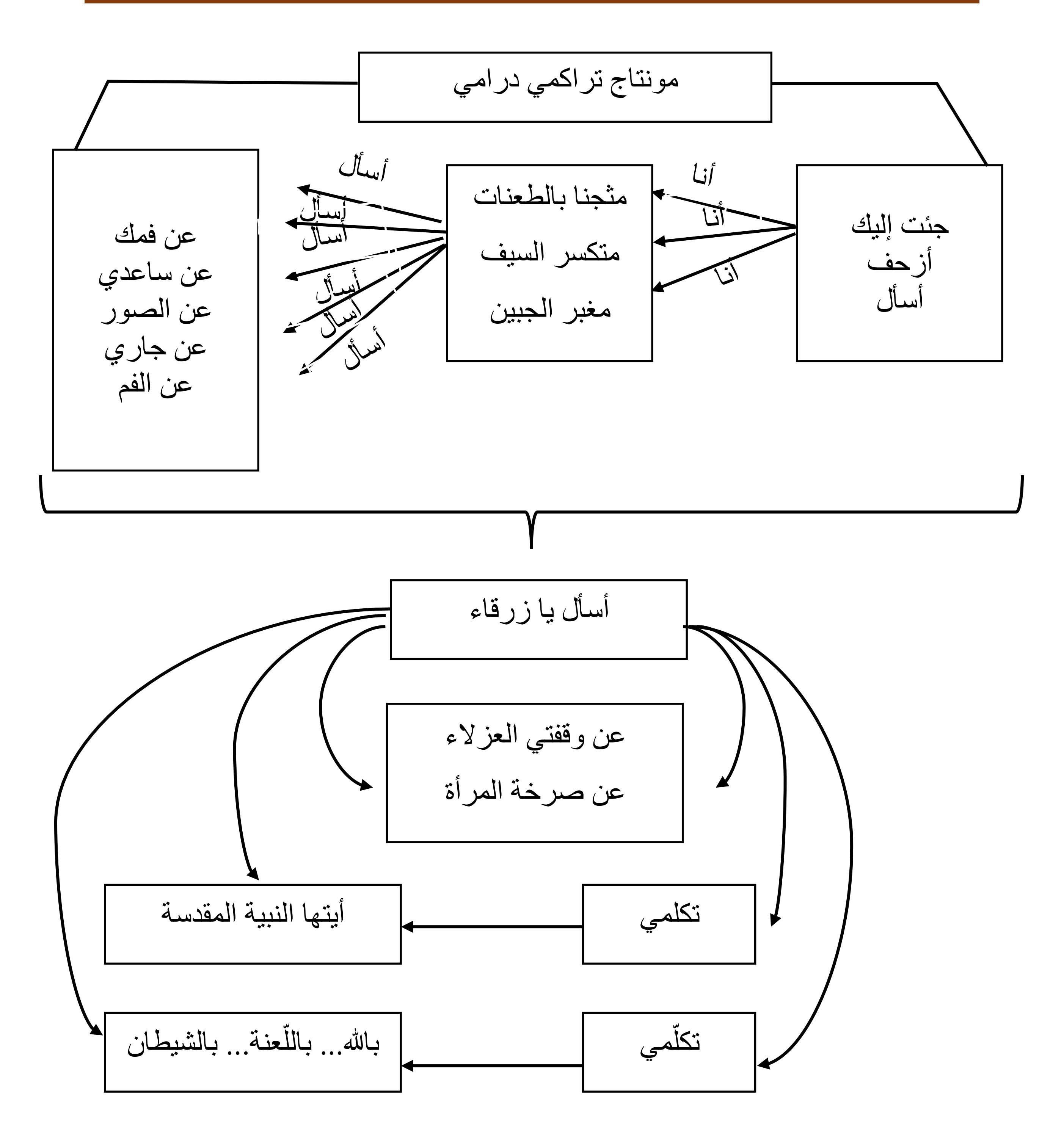
* روبرت شولز: أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في الجامعة الأمريكية، أسهم في وقت مبكر في تبيان المنهج البنيوي حين نشر كتابه (البنيوية في الأدب 1973) ثم كتابه (السيمياء والتأويل (1982) وكتابه (سلطة النص) سنة 1985.

** مرثية ل.و.س ميروان Elegy. B.y.w.s merwin: الشاعر الأمريكي (ويليام تشانلي ميروين من مواليد نيويورك 1927، شاعر ممه وخصب الإنتاج له أكثر من 12 ديوانا شعريا وثلاثة كتب في النشر، وأكثر من 15 كتابا مترجما من أهم مجموعاته الشعرية (قناع ليانوس)، حصل على العديد من الجوائز (جائزة الشعراء الشباب 1952، جائزة بوليتزر 1971) عن مجموعته الشعرية (عتال السلالم 1970)، وجائزة عن ديوان (ظلال سيريوس) 2008 وجائزة الإكليل الذهبي وتمت تسميته عام 2010 ملك شعراء الولايات المتحدة الأمريكية السابع عشر.

سوى جملة واحدة وهي (سأعرضها على من؟)، " ويجيب (شولز) لولا عنوانها لما كانت قصيدة "[1]، والعنوان في قصيدة (أمل)، يشكّل فجيعة السؤال، فتتكدّس كلّ الأصوات والمشاهد والصور في (مونتاج تراكمي) تجسيدًا لواقع مهزوم، يضعه بين (يدي) أشراف ورموز الرفض والحضور والحياة والثورة والشّرف، عارمة تصاعد من أعماق الأرض لتتطاول عنان السماء وتنبعث من جمر الروح إلى عراء الجسد:



[1] – روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص73.



" تبنّى الشّاعر (أمل دنقل) هذا الرّمز في قصيدته الجيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، والتي تعدّ أنضج قصيدةٍ، وظّفت هذه الشّخصية لتعبّر من خلالها عن رؤيا معاصرة"[1]، وهو يعاني من حرقة الانحناء وكأنّه يحتفي بممارسة البكائيات كعيد حزن، ويصل بالبكاء حتى القداسة والتألّه والضّراعة والصلاة، وينحدر به إلى مهاوي السؤال البدئي والطّقوسي الغامض منطلقًا من كلّ الرّموز الأسطوتاريخية، ثمّ ما يلبث أن يعود إلى طقوس الواقع المهزوم.

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 180

الشّاعر (أمل) متصل بالأساطير، اتصال الشّعر العربي به، '' حيث احتوى منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية و لبد نسر لقمان بن عاد وأسطورة الهامة أو الصدى ''[1]، وهو هنا في ابتداع ذاتي محموم معتمد على رموز '' لا يقتطفها من عالم الشّعور فحسب؛ بل كذلك يعبها من الأعماق المظلمة، وقد تكون هذه الأعماق أكثر غنى وثراءً وخصوبةً لامتياح هذه الرّموز التي لا تحدّ بحدود المنطق ''[2] في صياغةٍ باطنيةٍ بمكوناتها ومخزوناتها المتفرّدة العميقة، وفي '' مزج مدهش بين لغة المجاز واللّغة المباشرة، بين التعبير المجرّد ولغة الملموس، بين استحضار الماضي والتعبير عن الرّاهن، بين الحفاظ على صورة الرّمز التاريخي وتجريده من رمزيته وجعله تعبيرًا عن الحاضر الأعمى''[3]، أدى إلى تشكيلٍ جديدٍ للشعر وكأنّه (أول الشّعر) نتيجة '' الظروف التاريخية التي صاحبت هذه الفترة الشّعرية إلى انكسار الحلم القومي والاجتماعي بعد هزيمة 1967 ''[4].

كان (أمل) في فترة الهزيمة ''''يقرأ قصيدة (**زرقاء**) قبل النشر وهي قصيدة جريئة أكدّت خطواته على طريق الشّعر، وكانت عنوانًا لأهمّ دواوينه '' البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ''[5]، مستغلاًّ كلّ الرّموز الإنسانية، '' فوظّف الرموز اليونانية (**سيزيف بروموثيوس، أوديسيوس، بنلوب، أدونيس، فينوس، برسقون**) والبابلية (**تموز، عشتروت**) والعربية (**السندباد، شهرزاد، شهريار، أيوب، قابيل وهابيل**) والعبرية (**المسيح، العازر، يهوذا**...) والفرعونية (**أوزيريس، إيزيس، حورس**)

---

[1] – المرجع السابق، ص179.

[2] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدّار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص182.

[3] – فخري صالح، الرمز التاريخي ولعبة الأقنعة (ملف أمل دنقل، عشرون عاما على غياب أمل دنقل)، مجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، مجلة الاتحاد العام للكتاب، الصحفيين الفلسطينيين، فلسطين، ع76–77، صيف وخريف 2003، ص21.

[4] – محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة–إبراهيم أبو سنة–حسن طلب–رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص224.

[5] – عبد العزيز المقالح، أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة ابداع (مجلة الأدب والفن)، (أمل دنقل عدد خاص)، مصر، ع 10، السنة الأولى أكتوبر 1983–ذو الحجة 1403هـ، ص22.

أو حثية (**أتيس**)، أو فينيقية (**أدونيس، فينيق**)''[1]، ليقدم في كلّ تجربة شعرية '' النموذج وحركته الذاتية وخصائصه النفسية والفكرية''[2].

والمشهد في القصيدة حافل بالكشف والنبوءة والاستشراف والاستبصار '' عمقها استخدام الكلمات الواقعة حالاً: (**مُثْخَنا–مُنكسِر–مُغبر**)، فالحال تنمّ عن مدى الآلام الجسدية التي ألمت بالمتكلم بدءا من تلك الطعنات المتعدّدة في جسده ومرورًا بتغير جبينه وانتهاء بانكسار سيفه''[3]، يعزّز هاته الآلام نداء الشّاعر إلى (**العرّافة المقدسة**) و(الزّرقاء) ثم (**النبية المقدّسة**) في لجوءٍ إلى حلمٍ أبديّ ثري وغزير يمتح منه الكثير من العطايا والأحجيات، ويعقد فيه الغفير من الأسئلة، إنّه شحنة الطفولة اللّامرئية (**ودهشة الطفل إذْ خَاف مِن القَمر**)، وصهارات براكين تتورّم وتخنق وتضطرم في أعماق ذاكرة الشّاعر، وفي قرارات روحه الثاكلة في مركزية الفعل (**أسأل**) وصدق القول (**عن فمك الياقوت**) فيتغامض في تتابع الآلام في: [**الساعد المقطوع–صور الأطفال في الخوذات والجار الذي ثقب الرّصاص رأسه والفم المحشو بالرّمال والوقفة العزلاء بين "لا" و "نعم" وصرخة المرأة بين 'الخنوع و الثورة**]، وهنا ترتعد النهاية بالسؤال وتسترجع قراباتها المدحورة المنفية المقصاة عن واحاته العذاب، ذاكرة الميلاد، الأم كخيوطٍ لا مرئيةٍ راعبةٍ ممتدّةٍ من شكل الرّحم الفردوسي، إلى القبر الفاغر دائمًا في مرايا الشّاعر في أحلامه ويقظانه في تجلّيه المستقبلي واسترجاعاته الماضية.

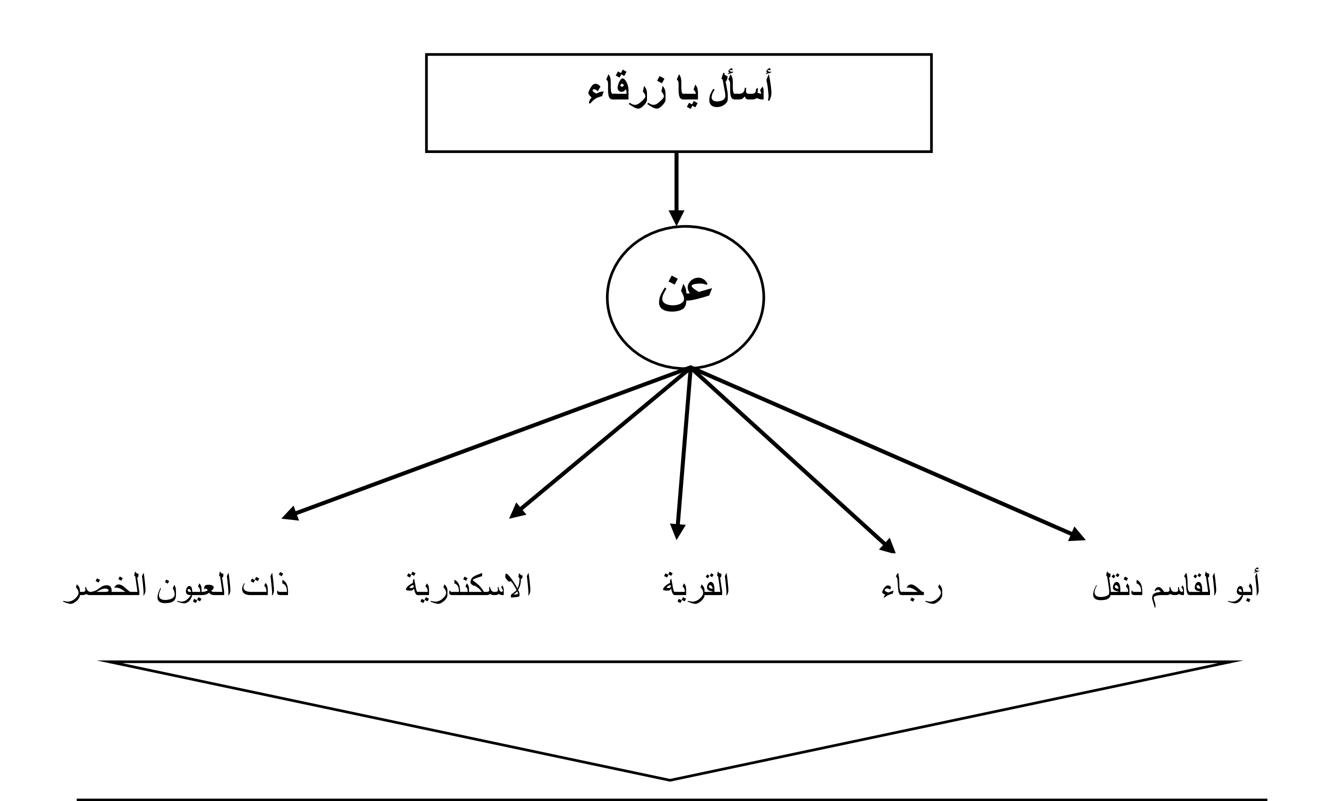
قصيدة الشّاعر تغذي نفسها بنفسها وتستنبت روحها من تربتها كما الزيتون وتستنسل خلائقها وتلدهم من رحم الذّاكرة المخصب الطازج، فهو لا يحكي حكاية (**الزرقاء**) أو يرويها في رؤيتها التاريخية فصياغة القصيدة وتمثّله للحكاية والنبوءة، هو ما يضيف أهمّية استيطان دلالاتٍ أخرى التي يتقولها ويجاورها ويستجير بها ويلوذ إلى أحضانها في تخييل جمالي وإيقاعي يشغفه ويضببه أو يظهر، أو يبديه فيها، وذلك وجع الرّوح وانجراحها واجتراح (أمل) للحكاية وإعادة تفعيلها

[1] – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، صفر/ربيع الأول 1398هـ–فبراير (شباط) 1978، ص165.

[2] – أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص230.

[3] – سوسو مراد يوسف أبو عمر، قراءة سيميائية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، مصر، ع74، 2014، ص18.

وتشخيصها وتجسيدها، هو استدراج للغياب غياب (**الأم–الأب–رجاء–القرية–الإسكندرية–الأرض–الله–زرقاء اليمامة–عنترة العباسي–محمود حسن إسماعيل–سبارتكوس–سيزيف**..) فالبكاء هو بكاء بين يدي كلّ هؤلاء!!



تتوزّع البكائيات فيتعايش الشاعر مع ذكرى كل الرموز السابقة الغائبة ويبكيها في هزيمة عامة جديدة، يتعايش مع كتب أبيه في القرية وصندل اخته (رجاء) وظلم أعمامه، يتعايش مع إخفاقاته الغرامية وحبه لذات العيون الخضر، يتعايش مع فرافه للأجواء الثقافية في الإسكندرية... كل ذلك بنفس درامي وصوت جنائزي وإيقاع مدحور، ينتكص، يتثبط ويحبط ويصير إلف المعاناة والأوجاع فيجترح لنفسه البكائيات واللاءات كي يسوغ حكايته وقصيدته الجماعية كأوركسترا أوبرالية في تقلصات ومقامات ضاجة حميمة وتتابعات تراكمية ومزج صوتي مفتوح ومفارقة الاستبصار المهزوم والوقفة العزلاء بين السيف والجدار وصرخة المرأة بين السبي والفرار.

الشّاعر (أمل) في أصوات المتعدّية ومراياه، واضح وحميم وعصبيّ ومجنون ويهذي ويقول ما يقال ولا يقال، لأنّ صدمة الهزيمة المتكرّرة قد أصابته فأضاءت روحه بحيوات الكثيرين التي تمثّلها وقدمها وكأنّه أحس بأنّه تأخّر فغامر في قطعٍ ووصلٍ بتقديم نفسه وكينونته وكيانه، وهذا ما جسّدته الدّواوين الشّعرية في كثافتها الدّلالية ومعرفيتها الدّرامية للشّاعر [**مقتل القمر–البكاء بين يدي زرقاء اليمامة–تعليق على ما حدث–العهد الآتي–أقوال جديدة عن حرب البسوس–أوراق الغرفة 8**] وربما كان "**صندوق باندورا**"* في الميثولوجيا الإغريقية يقابل صندوق النصوص لأمل دنقل، وكأن كل الهزائم والبكائيات والأسرار النصية والايقاعية والدّلالية المتشظية قد خرجت تناور في فضاءاتٍ عاتمةٍ في حيرةٍ وذهولٍ وتنوّعاتٍ ومفارقاتٍ وفي المقابل أيضًا ومن جملة التأثيرات الرّافدية على أسطورة خلق (**باندورا**) كأوّل امرأةٍ في الخلق، ما اتّخذته القصة من منحى أسطوري زراعي خصب عند الرّافدين يقوم الإله (**إنليل**) بضرب الأرض بمعوله فيخرج الناس منها كالنباتات وفي فيض وبحران، تخرج لنا نصوص الشّاعر (أمل) كالنباتات والأشجار والأمطار في خصوبة دائمة " ليكشف لنا عن علاقةٍ جدليةٍ بين الذات والعالم في المكان والرفض والثأر"[1] وهي رؤيا تستنبط أكثر ممّا تظهر في السّكنات والحركات والإضاءة والحلكة في [**البكاء–الرفض–النداء–التوسل–الموت–الوجود–الأنا–الذاكرة–الحدوس–الحلم–العدمية–الحياة**] وفي حقيقة هذا النص " فإنّ التحديق في الموت والانكفاء في البكاء هو تحديق في الحياة والخصب"[2]، و(**لا**) اللّامحنية و" تمرّدٍ ورفضٍ للذّات في نظامها ونمط وجودها ونفور من الطقوس والعادات والأعراف والمفاهيم الرتيبة " لنحت لغة مصاولة

---

* صندوق باندورا: في الميثولوجيا الاغريقية أي المرأة التي منحت كل شيء هي أول امرأة يونانية وجدت على الأرض خلقت بأمر من زيوس وتم خلقها من الماء والتراب ومنحت العديد من المزايا مثل الجمال والاقناع وعزف الموسيقى وكان لها صندوق يتضمن كل شرور البشرية من جشع وغرور وكذب وحسد ورهن ووقاحة، فبعد سرقة (بروميثيوس) النار، أمر (زيوس) ابنه (هيغستوس) بخلق المرأة (باندورا) كجزء من العقوبة البشرية فأعطيت الكثير من الهدايا من (أفروديت وهيرميز والكاريايتات وهوري) وحذر (بروميثيوس) شقيقه (إيميثيوس) من أخذ أي هدية من (زيوس) خوفا من أعمال انتقامية غير أنّه لم يصغ وتزوج (باندورا) صاحبة الصندوق وأمرها ألا تفتحه غير أن (باندورا) فتحت الصندوق وخرجت كل شرور العالم، أسرعت (باندورا) لاغلاق الصندوق وخرج في النهاية ضوء ساطع لكنه ضوء زائف وخداع مغلف.

[1] – عبد الناصر هلال، رؤية العالم في شعر أمل دنقل، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص221.

[2] – جمال محمد عطا، تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2013، ص120.

ومصاهلة إبداعية، تعلن العصيان منسحبة إلى ظلالها وشحوبها واعتمارها طاقية الإخفاء فأجهدت الشّاعر في البحث عنها وأجهشته لكنها لم تتوصل إلى نأيه وإقصائه عن جنائنها وعتباتها المرصودة وطلاسمها وألغازها، "وهو يحمل مفاتيحها وكلمة سرّها ويتجول بين علاماتها وشفراتها واثقًا متماهيًا مزهوا"[1].

وينشأ الإيقاع في القصيدة مناسبا للرّمز التاريخي والوقائع الحاضرة في توازنٍ صوتيّ ممتدّ " وتكون صور التوازن تامة باشتراك حرفٍ واحدٍ في فواصل كل وحدة"[2]، يسهم في ربط الأصوات أو الكتلة المقطعية و" هو صيغة معينة من النظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية هيكلية وهندسية تتألف وفقها عناصره المادية "[3].

ومن عناصر الإيقاع والوزن والقافية والقافية هي " من آخر صوتٍ في البيت إلى أول صامتٍ ساكنٍ، يسبقه مع الصامت المتحرّك الذي يسبق ذلك الساكن، أو من آخر صوتٍ في البيت إلى أول حرف مد (حركة طويلة) يسبقه مع الصامت الذي قبله أي: قبل حرف المد "[4]، ويمكن توضيح بيان القافية وقدرتها الصوتية والموسيقية في الوحدات الصوتية:

قدسه	كدسه	دماء	أعضاء	زرقاء

مع تأكيد على بنية مقطعية إيقاعية حادة:

قدّسه	قد	د	سه	في حالة وقف
كدّسه	كد	د	سه	في حالة وقف

---

[1] – هدى رحب العبيدي، فاعلية شعر الرفض والتمرد (أمل دنقل-عبد الرؤوف بابكر السيد)، دراسة نقدية موازنة في ضوء منهج التحليل الفاعلي، الدّار العربية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2013، ص311.

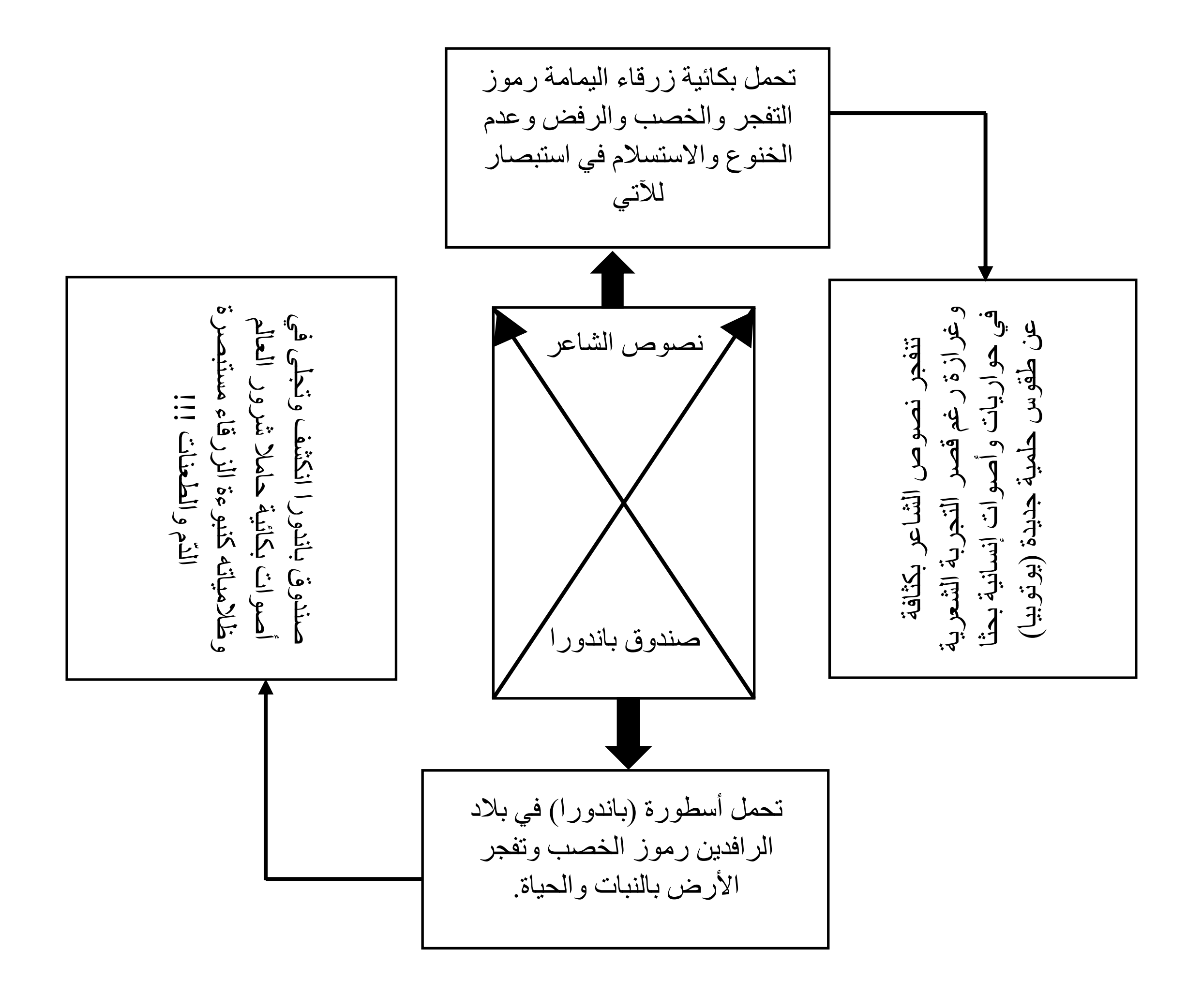
[2] – عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1412ه-1992م، ص189.

[3] – محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد)، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص5.

[4] – حازم علي كمال الدين، نظرية القوة الإيقاعية في الخطاب اللغوي، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1433ه-2013، ص36.

دماء	دم	ماء	في حالة وقف
أعضاء	أع	ضاء	في حالة وقف
زرقاء	زر	قاء	في حالة وقف

وقد جسّد (أمل) المدلولات البكائية في تغاويه وتعاليه عبر كتل مقطعية حادة "تعبيرًا منه عن الصوت الذي يصدره الشّاعر من أعماقه؛ ليستحوذ على أطول فترةٍ زمنيةٍ ممكنةٍ فقد شكا دنقل ثقافة عصره وتصرف الحكام وتمرّده على واقع لم يقبله، مستغلاً في ذلك مجموعةً من المقاطع الصوتية التي تفعم بالامتداد واللّين والمليئة بالحزن والصراخ والصدق"[1].



[1] – حمدي علي بدوي أحمد، جمالية المناسبة اللفظية في شعر أمل دنقل (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة نموذجا)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص20.

بكثير من الحضور وتحريف الواقع وكثير من التكثيف الرّمزي الذي تعاصف وتقاصف، يعيد الشّاعر مرثية معتمة في حزنها وغضبها عشية الهزيمة المروّعة في يونيو 1967، " وقد صافحت عيوننا من خلال قصائده ذلك البناء الكثيف والأصوات المتداخلة والايقاعات المتناغمة حيث الشّعور بالمأساة، تحول مرتكزها من مجال الفرد إلى آفاق المأساة الإنسانية"[1]، وفي سبيل تعميق هذا التحوّل من الذّات إلى الآخر فقد وظّف الشّاعر كلّ التقنيات البصرية فكأنّه وظّف التقنية السينمائية "**الدّم المراق**"* وتعني في السينما الدّم المسفوح بكثافة دلالة على المشاهد البصرية المفرطة بشكلٍ حسّي في العنف والواقعية وتوزيع الدّماء، كما تتوزّع الأصوات في القصيدة في حشدٍ مبثوثٍ وبارزٍ غير خفيٍّ في ضراوة مفرداتٍ متتابعةٍ [**الجثث المكدسة–الرّاية المنكسة–العرّافة المقدسة–لحظة الملامسة–الفم المحشو بالرمال والدّماء–التربة المدنسة–الشّفاه اليابسة**] وكلّها منتهية" بحرف السّين بكل خواصها المهمومة، ويتبعها ماء السّكت والصمت والدّهشة والحيرة لتغزز أجواء الصمت""[2] وتتكرّر مفردة (**المقدسة**)، خمس مرّات، لتصبح الصوت النموذجي والمحوري، فالرّفض مقدّس و(**لا**) مقدسة والتراب مقدس والشّرف مقدس و (**أنا**) مقدّسة والذّاكرة مقدّسة والقلق مقدّس، " وقضيته دائمًا هي الحرّية ومشواره الدّائم يبدأ بالخروج"[3] وحيث بروز وخروج القوافي الحادّة المختنقة [**الدّماء– الأعضاء– زرقاء– العذراء– الصحراء– الماء، الأضواء– الأزياء– المساء– عمياء**] لتتوزّع بين المقاطع وتتكرّر فيها [**زرقاء– عمياء**] ثلاث مرّات تمييزا لأدوات التضحية والحضور الدّائم و الرّفض

---

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص175.

* الدّم المراق (أو المسفوح)، الدّم المتخثر GORE: وتستعمل للدلالة على أفلام الرعب ذات الطابع الرامي والعنيف لعملها الموروث عن (غينيول العظيم)، وبالخدع السينمائية المفرطة في واقعيتها، وقد ظهر هذا النوع كنوع هامشي من النوع الخيالي ثم امتد إلى أنواع أخرى عنيفة كأفلام الحرب والفتون الحربية والبوليسية مثل (صمت الحملان) لـ (جوناثان رام) عام 1990 وفيلم سبعة لـ (دافيد فينشر عام 1995).

انظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، إدارة ميشيل ماري، ص54.

[2] – هوزان حسين صالح، أنماط القافية في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية دولية محكمة، جامعة تشرين، سوريا، جامعة سمنان، إيران، السنة التاسعة، ع28، خريف وشتاء 1397هـ–2019م، ص14.

[3] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص9.

الثابت في قصيدة (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) في فلاش باك مستمر خاطف وهي أدوات " صمت يلف شخصية زرقاء اليمامة وهو صمت من أدركته الفاجعة المتوقعة "[1] فالعرّافة العمياء والنّبية المقدّسة، تمتدّ ظلمتها إلى أصوات كثيرة موزّعة في الفص [**الجدار– الفرار– أنهار– الغبار– البوار– الأشجار– الثرثار– الدّمار– العار**] والظلمة تبدأ في الغموض والتلاشي حد العتمة، حتى تبدو ألوان المشهد باهتة أكثر فأكثر في توزيع آخر للقوافي [**الشّيطان– الجرذان– الجدران– مهان– الدّخان– المدان– الغمازتان– الأمان– الخصيان– القطعان– النّسيان– الطعان– الفرسان– الميدان– الصنان– شأن– الفتيان**] تولّد إيقاعًا موسيقيًّا يكثف من صور التلاشي والهزيمة بل النّسيان! وقد نطلق عليه مصطلح (الهيبوغرام Hipogram) " فالنّص يحتوي على مضمونٍ ثابتٍ بتكرّر بشتى العناوين ويشكل بؤرة النّص في النّظام البنيوي"[2] أو نسميه [**الماتريس Matriks**]، وهو " مولّد بنائي يمكن اختزاله في جملةٍ واحدةٍ ولكنّ المولد لا يمكن اختزاله إلاّ على نحو غير مباشر، فليس له وجود فعلي بوصفه كلمة واحدةً و جملةً واحدةً في القصيدة "[3] والحزن مناحة شعرية سببها زئبق الواقع الثقيل؟، سببها الحرمان بمفهومه الطقوسي، بسببها إرادة ما ليس لنا، والدّخول في تيارات جحيم الفقد والهجران حيث ما ليس لنا لن يكون لنا أبدا، هنا يبدأ تبخير الواقع على غليان وانقذاف ألسنة لهب الثورة وصهارات الاستجداء وإراقة الدّماء رغم مشاهد الانكسار وضياع التراب فتزداد ضراوة في الأمر الصريح ويبدأ التصعيد مناوشات النّجاة في حمى مركونة تلهث سعارها للقبض على واقع فراري يشرد وينأى نافرًا عربيدًا مناورا كالفرس الشّموس يراودنا بصليل جهم وصهيل فاغم ويرحل دوننا حينها يأتي هذيان الرّوح كي يطاول هذا المشهد

1– عبد السلام المساوي، البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل، ص172.

2 – مايكل ريفاتير، سيموطيقا الشعر (دلالة القصيدة)، تر: فريال جبوري غزول، دار إلياس العصرية للطباعة والنّشر، القاهدرة، مصر، ط1، 1987، ص5.

3 – المرجع نفسه، ص، 75.

الجارح فيكون الشّعر الوعاء الذي يحزمنا ويضمنا إلى رفاقه في كل مكان "كالحزن تماما فهو مثل الله موجود في كل مكان "[1] ،كما قال الشّـاعر "محمد المـاغوط"[2] ، و يقول أمل :

تَكَلَّمِي... بِالله... بِاللعنة... بِالشَّيْطَان[3].

تمتد الدّلالة السّالبة بحشد رموزٍ دينيةٍ صادمةٍ فينطفئ الشّاعر (أمل) حتى الخواء ويختنق كالذّبيحة النّازفة منكفئا شهيدا وليس له من مزايا الشّهيد ولا أحلامه، وهذا " توسيعًا لدائرة الدّلالة السلبية"[4] وضياع الدّم المهدور، دون قيمة في " تناسب وتلائم الشّخصية المستدعاة في القصائد مع تاريخ إنشادها وهذا يكثف عن ثقافة الشّاعر العالية ومقدرته الشّعرية الحقّة إذ استطاع أن يختار من مخزونه الثقافي والتاريخي شخصياتٍ ورموزٍ مرّت بنفس المواقف والشّعور الذي تمرّ به الشّعوب المعاصرة"[5]؛ كالنّار في عمق الذّات لنكتشف ما هو إنساني في الكون عندئذ نتفاجأ بأنّ النّار التي تلذعنا هي النّار التي تنيرنا والعاطفة التي تصدمنا هي العاطفة التي نريدها، هذه الاستوائية normalisation والاستجماعية socialisation والعقلنة rationalisation هي ما يعرف بالتبرير refroidissement في أكثر الأحيان بما تنطوي عليه تعبيراتها الجديدة من ثقل[6]، والنّقل هنا عند (أمل دنقل) هي لغته الصلبة كالصخرة التي حملها (**سيزيف**) والثورة التي تشيطن بها

[1] – مراسلون، أدب السجون (محمد الماغوط)، برنامج أدب السجون، قناة الجزيرة القضائية، الدّوحة، قطر، 11 نيسان 2006.

[2] – محمد الماغوط: محمد أحمد عيسى الماغوط (12 ديسمبر 1934-03 أفريل 2006)، شاعر وأديب ومسرحي سوري، من أبرز شعراء قصيدة النّفعيلة، عمل في الصحافة واحترف الأدب الساخر وألف العديد من المسرحيات السياسية الساخرة متعاونا مع الفنان (دريم لحام) له من الدّواوين: حزن في ضوء القمر (1959) -غرفة بملايين الجدران (1960) – الفرح ليس مهنتي (1970)، غي السينما له: الحدود-التقرير المسرح: ضيعة تشرين -شقائق النّعمان -غربة -كاسك يا وطن -العصفور الأحدب.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

[4] – بسمة محمد عوض الخفيفي، الرمز في شعر أمل دنقل، إشراف: عوص محمد الصالح، قدمت هذه الدّراسة استكمالا لمتطلبات درجة الاجازة العالية (الماجستير)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قاريونس، ليبيا، 2013، ص257.

[5] – أبو الحسن أمين مقدسي -محمد سالمي، إثر النّكسة في شعر أمل دنقل (دراسة سيميائية على ضوء منهجية مايكل ريفاتير)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة نصف سنوية دولية محكمة، جامعة تشرين، دمشق، سوريا، جامعة سمنان، إيران، السنة الحادية عشر، ع31، ربيع وصيف 1399هـ/ 2020م، ص21.

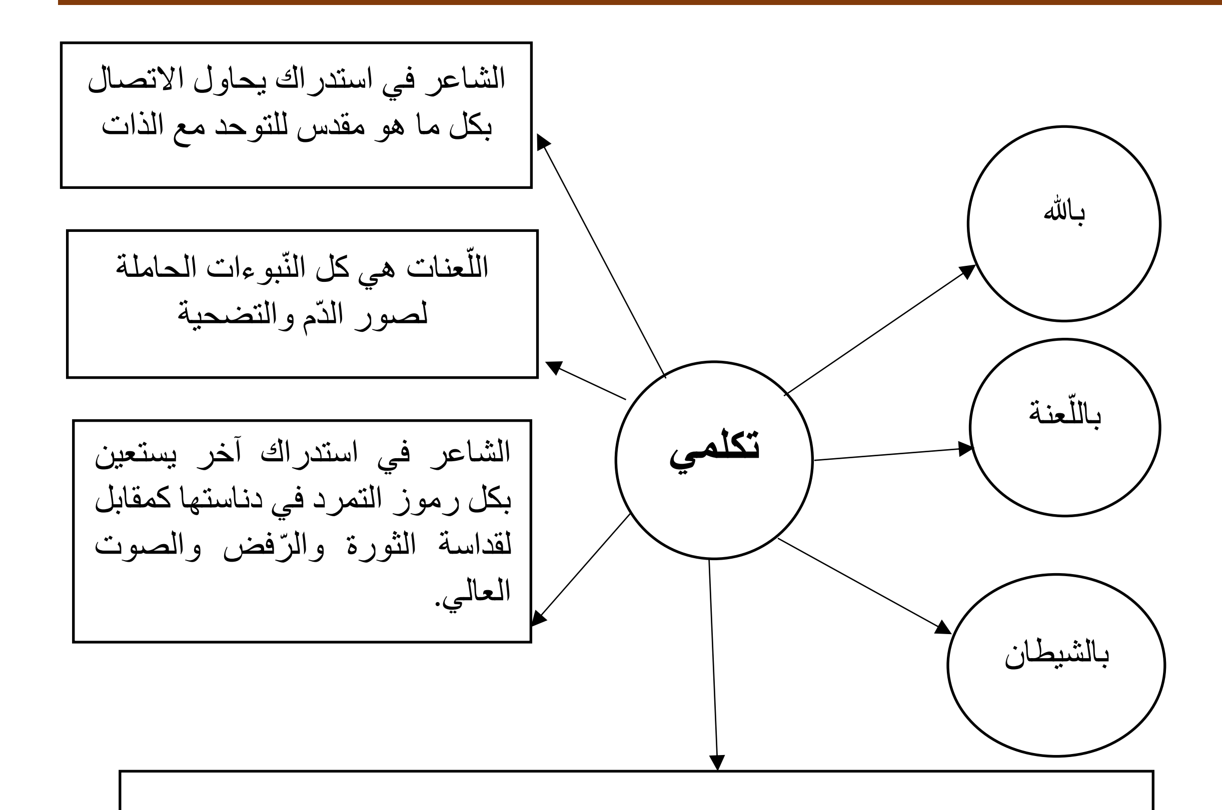
[6] – غاستون باشلار، النّار في التحليل النّفسي، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص92.

(**سبارتكوس**)، " فهو السّائر دائما إلى انتصاره في الموت، كانت تلك الجرانيتية الحادّة تضيئه وضوحًا في نفس اللّحظة التي يخبئ كلماته الكثير في داخله"[1] محطمًا " الطبيعة الوظيفية التلقائية للغة"[2] والأقنعة في اللّغة الجديدة والمتعدية بين الشّك والتساؤل وأجراس الدّم والنّبض الكتوم.

عندما يطلب (أمل) من العرّافة المقدّسة والنّبتة المقدّسة، والزّرقاء أن تتكلّم، فهو يطلب منها في بوح عارم (**نارًا**) تتطاير للتماهي مع ثورة مهووسة، محمولة على حمى الرّفض والنّهوض من جديدٍ، وفي شغف متبادل بين الذّات التي تتذّوق أكثر فأكثر (**لا/ الأنا**) وبين أصواتٍ تتموضع وتتمركز أكثر فأكثر في الحياة (**العرّافة، النّبية، زرقاء، عنترة العبسي**) بحرف حرّ ممتدّ (**ب/ اللهِ–بـ/اللّعنةِ–بـ /الشّيطانِ**).

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة) ، ص14.

[2] – خالد سلمان، الجذور والأنساغ (دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص34.



الصوت والكلمة والشعر هي المخرج الأول والأخير للشاعر والإنسان وهي ذاكرته ورفضه وتحولاته ووجوده، الصوت لا يمكن أن يموت أو يتلاشى... (تكلمي يا زرقاء)، هي إشارة دلالية إلى استشراء الحريق في الدّم المختلج الصافي، وحين تتكاثر الأقنعة (زرقاء اليمامة/ عنترة العبسي)، يتضح الكائن أكثر فأكثر من خلال نقيضه وتتضح الأحلام والمجد الذي سيكون.

أصعب أمر على الشّاعر أن ينحت اللّغة والإيقاع ليضع عالما خالصًا وفيضا شعريّا كالوشم والشّحار لينتقل من الأمر (**تكلمي**) إلى النّهي:

أَيَّتُهَا النّبِيَّة المقَدَّسَة...

لاَ تَسْكُتِي... فَقَدْ سَكَتُّ سَنَة فَسَنَة...

لِكَيْ أَنَالَ فَضْلَة الأَمَان

قِيل لِي "اخْرُسْ..."

فَخَرَسْتُ... وَعَمِيت... وائتَمَمْت بِالخِصْيَان!

ظَلَلْتُ فِي عَبِيد (عَبَس) أَحْرس القَطْعَان

أَجْتَزُّ صَوْفَهَا

أَرُدُّ نُوقَهَا...

أَنَام فِي حَضَائِر النّسْيَان

طَعَامِي: الكِسْرة... وَالماء... وَبَعْضُ التَّمَرَات اليَابِسة...

وَهَا أَنَا فِي سَاعَة الطعَان

سَاعة أَنْ تُخَاذِل الكَمَاة... وَالرُّمَاة... وَالفُرْسَان...

دَعَيْتُ لِلمَيْدَان!

أَنَا الذّي مَا ذُقْتُ لَحْمَ الضَأن...

أَنَا الذّي لاَ حَوْل لِي أوْ شَأْنْ...

أَنَا الذّي أَقْصَيْتُ عَنْ مَجَالِسِ الفتْيَان،

أدْعَى إِلَى الموْتِ... وَلَمْ أَدْعُ إِلَى المجَالَسة!!

تَكَلّمِي أَيَّتُهَا النّبِيَّةُ المقَدّسة

تَكَلّمِي... تَكَلّمِي...

فَهَا أَنَا عَلَى التُّرَاب سَائِلٌ دَمِي

وَهُو ظَمِئ... يَطْلُبُ المزِيد

أَسَائِلُ الصَّمْتَ الذِي يَخْنقُنِي:

"مَا للجَمَال مَشِيهًا وَئِيدًا...!؟"

"أَجند لاَ يَحْمِلُنِي أَمْ حَدِيدَا...!؟"

فَمَنْ تُرَى يُصَدِّقُنِي؟

أسَائِلُ الرُّكع وَالسُّجُودا

أسَائِلُ القُيُودا:

"مَا لِلجَمَال مَشْيهَا وَئِيدَا...!؟"

"مَا لِلجَمَال مَشْيهَا وَئِيدَا...!؟"

أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ المقَدّسَة...

مَاذَا تُفِيد الكَلِمَات البَائِسة؟

قلتِ لَهُم مَا قُلتِ عَنْ قَوَافِل الغُبَار...

فَاتَّهَمُوا عَيْنَيْكِ، يَا زَرْقَاء، بالبَوَار!

قلتِ لَهُم مَا قُلتِ عَنْ مَسِيرة الأَشْجَار...

فَاسْتَضْحَكُوا مِنْ وَهَمِكِ الثَّرْثَار!

وَحِينَ فُوجِئُوا بِحَدِّ السَّيْفِ: قَايَضُوا بِنَا...

وَالتَمَسُوا النّجَاة وَالفرَار!

وَنَحْنُ جَرْحَى القَلْبِ

جَرْحى الرُّوحِ وَالفَمِ

لَمْ يَبْقَ إِلاَّ الموْت...

وَالحُطَام...

وَالدَّمَار...

وَصبْيَة مُشَرَّدُون يَعْبُرُون آخِر الأَنْهَار

وَنسوَة يَسْقِن فِي سَلاَسِل الأَسْر

وَفِي ثِيَاب العَار

مُطَئْطِئَات الرَّأسِ... لاَ يُمْلِكْن إلاَّ الصَّرَخَات التَّاعِسة!

هَا أَنْتِ يَا زَرْقَاء

وَحِيدَة... عَمْيَاء!

وَمَا تَزَالُ أُغْنِيَات الحُبِّ... وَالأَضْوَاء

وَالعَرَبَات الفَارِهَات... وَالأَزْيَاء!

فَأَيْنَ أُخْفِي وَجْهِي المِشَوَّهَا

كَيْ لاَ أُعَكِّر الصَّفَاء... الأَبْلَه... المموّها...

فِي أَعْيُنِ الرِّجَال وَالنّسَاء!؟

وَأَنْتِ يَا زَرْقَاء...

وَحِيدة... عَمْيَاء!

وَحِيدة... عَمْيَاء![1]

(67-6-13)

في مزجٍ جديدٍ وخاصّ مع رموزٍ تاريخيةٍ وقصيدةٍ (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) يضيف الشّاعر إلى هذه الرّموز! رموزا أخرى وكأنّه في الشّعر وأوله، يتخارج ويتداخل وتخونه حواسه، فيستغني عن جلوده كلّما نضجت بدّلنا جلودًا أخرى.

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 123-126.

يستدعي (أمل) شخصية "**عنترة العبسي**"*. في تكرار للقافية (**الهاء والنّون والرّاء**) وتشير إلى رائحة الزنخ والعفونة وغبار العدمية مع علاماتٍ متعدّدة للاستفهام والتعجب (؟!) ”وتختلف النّغمة الموسيقية في الإنشاد الجيّد عند الاستفهام وعند التعجّب وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الأخبار عن أمرٍ من الأمور أو حدث من الأحداث“[1] والحدث في القصيدة ينصب للغة شرَكًا في فراغ حقول الأحزان في فواصل موسيقيةٍ ووقفاتٍ نغمية متواصلة تحاول التملص لتستوطن قيعان الرّوح الغميقة في [**المقدّسة–سَنةً فَسَنةً**] ملولة راعفة راعبة تحاصرها أداة النّهي (**لا**) على الفعل (**تسكتي**) لتنتج زمنًا ينتمي إلى الآتي من خلال أفعالٍ غائبةٍ وحاضرةٍ، إنّ الصمت لن ينفع الآن فقد أدركته الهزائم قبل ذلك.

وفي ضدّيةٍ واقعيةٍ، تمتزج كلّ الأصوات التاريخية الأسطورية، ” تنتهي إلى تركيبة ينسجم فيها منطق الأضداد“[2]، بملحمةٍ بنائيةٍ شاخصةٍ مجسّدة سابقةٍ:

لَا تَغْمِضِي عَيْنَيْكِ، فَالجُرْذَانُ...

تَلْعَقُ مِنْ دَمِي حَسّادَهَا... وَلَا أَرُدُّهَا![3]

---

* عنترة العبسي: هو عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراء بن مخزوم وبعضهم يقول عنترة بن عمرو بن شداد (525م–608م) وهو أحد أشهر شعراء العرب في فترة ما قبل الإسلام وله معلقة مشهورة، ولد لأب عربي وأم حبشية، فجاء مختلفا عن أقرانه في بشرته السوداء وضخامته وعبوس وجهه وتلفلف شعره، ذاق مرارة الحرمان ومهانة الدّار لن أباه لم يستلحقه بنسبة حتى أغارت قبيلة (طيء) على قبيلة (عبس) في ثأرها، فكر عنترة وراح يهاجم ويدافع فكان النّصر لبني عبس واحتفلت (عبس) بعنترة وحريته.

أحب عنترة ابنة عمه (عبلة بنت مالك) أعظم الحب وأشدخ لكن عمه رفض زواج الابنة من رجل أسود ويقال أنه طلب منه تعجيزا له، ألف ناقة من نوق النّعمان مهرا لابنته، ويقال أن عنترة خرج في طلب النّوق ولاقى أهوالا جساما ووقع في الأسر، وقد انتهت حياة (عنترة) بعد أن بلغ من العمر تسعين عاما.

–انظر: إبراهيم محمود عوض، عنترة بن شداد (قضايا إنسانية وفنية)، دار النّهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 416هـ–1996م، ص 4–17.

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية ومطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1952، ص168.

[2] – عبد السلام المساوي، البّنات الدّالة في شعر أمل دنقل، ص172.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

وتتابع الرّموز والأفعال لتثبت طاقة الوصل والمزج [**اخرس–فخرست–وعميت–وائتممت**]، في طقوسيةٍ ذاتيةٍ وجمعيةٍ جنائزيةٍ لاستكناه المشهديات الآتية التي تمارس التطهّر والتخفف، من أحمال ثقل الهزائم.

يحاول (أمل) بأقنعته [**زرقاء اليمامة، عنترة، سبارتكوس، باندورا**] وحتى القناع الخفيّ "**جان دارك**"* التي قادت الفرنسيين في القرن الخامس عشر لمحاربة البريطانيين وطردهم من الأرض الفرنسية، وتمّ محاكمتها من قبل رجال الكنيسة آنذاك الذين تركوها بين أيدي الإنجليز فأعدموها حرقًا لتتحوّل بعد خمسمائة سنة إلى قدّيسة، فكلّ الأقنعة أصوات تسمع وترى عن بعد، دفعها إيمانها إلى نبوءاتٍ سماويةٍ وإشاراتٍ حدسيةٍ ولعلّ أيضًا تكرار النّداء [**أيتها النّبية المقدّسة**]، هو يبحث عن أقنعةٍ أخرى مبثوثة في التاريخ الإنساني، فالعرّافة المقدّسة هي أيضا "**الكاهنة ديهيا**"** التي انهزمت دفاعا عن أرضها في بلاد شمال إفريقيا على يد (**حسان بن النّعمان**) وقد كان لها من العرافة والكهانة والمعرفة بغيب الأحوال وعواقب الأمور وحدس النّبوءة حتى ماتت في جبال الأوراس، كما مات أيضًا

الرّمز التاريخي الرّافض "**يوغرطة**"*** الذي خانة (**بوكوس**) ليستدرجه إلى كمين ويسلّم للقائد الرّوماني (**غايوس ماريوس**) ويعتقل أسيرًا حتى مات تعذيبًا في أحد سجون روما.

---

* جان دارك:Jeanne d'arc : الملقبة بعذراء أورليان أو خادمة أورليان، فتاة فرنسة فلاحة وفقيرة حققت إنجازات عسكرية في عزّ صغير وتميزت بمواقف خلدت اسمها في تاريخ فرنسا في حرب المائة عام، ولدت في دوميريه بفرنسا في 6 جانفي 1412م، والدها (جاك دارك) ووالدتها (إيزيل رومية)، قيل أنها ادعت الإلهام الإلهي عندما كانت صغيرة، حين رأت قائد الملائكة ميخائيل وكاترينا الاسكندرانية والقدسية مارغريت في إحدى الحقول وطلبوا منها إجلاء الإنجليز من البلاد وإعادة العهد إلى (ريمس) من أجل تتويجه ملكا واندلعت حرب المائة عام سنة 1337 وقادت (جان دارك) الفرنسيين إلى عدة انتصارات ولكنها وقعت كأسيرة وعقدت محاكمة لها بتهمة الهرطقة بالإعدام حرقا من عام 1431 واعتبرت شهيدة عام 1452 عند إعادة محاكمتها بتحليل شهادة الشهود.

–انظر: جورج برناردشو، جان دارك، تر: أحمد زكي بك، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنّشر، مصر، 1938.

–برتولد بريش، جان دارك قدسية المسالخ، تر: نبيل حفار، مراجعة: سعد الله ونوس، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

** الكاهنة ديهيا: (585–712م)، كاهنة البربر، خلفت الملك كسيلة في حكم البربر وشمال افريقيا مدة 35 سنة وعاصمة مملكتها مدينة (ماسكولا) (خنشلة حاليا) في الجزائر، قادت (ديهيا) عدة حملات ومعارك ضد الرومان والعرب والبيزنطيين

*** يوغرطة: حفيد الملك ماسينسا، ملك مملكة نوميديا (الجزائر حاليا) وابن الملك مستبعل ولد سيرتا (قسنطينة حاليا) عام 160 قبل الميلاد وتوفي في 104 قبل الميلاد ومعنى اسم يوغرطة (كبير القوم). كان يمتاز بالذكاء والقوة البدنية لكن خيانة (بوكوس) ولد زوجته وملك موريتانيا القديمة بالتحالف مع القنصل الروماني جعل يوغرطة يقع أسيرا عام 105 ق.م ومات في السجن تعذيبا.

يخلق (أمل) جدلاً كبيرًا في نص يختلف بين أصواتٍ عديدةٍ وكأنّه أوّل الشّعر ونهايته في نعي جنائزي كما يقول الشّاعر (**نزار قباني**) في قصيدته (**هوامش على دفتر النّكسة**):

أَنْعِي لَكُمْ يَا أَصْدِقَائِي فِي اللّغَة القَدِيمَة

وَالكُتُبُ القَدِيمَةُ

أَنْعِي لَكُمْ:

كَلَامنَا المثْقُوبُ كَالأَحْذِيَة القَدِيمَة

وَمُفْرَدَاتُ العَهر، وَالهِجَاء، وَالشَّتِيمَة

أَنْعِي لَكُمْ...

أَنْعِي لَكُمْ...

نِهَايَةَ الفِكْر الذِي قَادَ إِلَى الهَزِيمَة

مَالِحَة فِي فَمِنَا القَصَائِد

مَالِحَة ضَفَائِر النساء

وَاللّيْل وَالأَسْتَار، وَالمقَاعِد

مَالِحَة أَمَامَنَا الأَشْيَاء

....

يَا وَطَنِي الحَزِين

حَوَّلْتَنِي بِلَحْظَة

مِنْ شَاعِر يَكْتُبُ شِعْرَ الحُبِّ وَالحَنِين

لِشَاعِر يَكْتُبُ بِالسِّكِين...[1]

وشكّلت صرخة الشّاعر في تكرار ملح ، كالخطيئة في تلظي الشّعر [**تكلمي، تكلمي**]، ''فالإنسان لا يصرخ عادةً إلاّ حين تكون مساحة الجرح أكبر من مساحة الطعنة ''[2]، وقد كانت

[1] – نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط 3 ، 1983 ،ج3، ص71-73.

[2] – نوال مصطفى، نزار.. وقصائد متنوعة، مركز الراية للنشر والإعلام، مصر، ط2، 2000، ص15.

الطعنات في حركاتٍ بطيئةٍ داخليةٍ مستمرّةٍ، دياليكتيكية شديدة التشابك بتنافر وتجاذب مستمّر بين جزئيات القصيدة[1] وتوتر خلاق وصور سريعة، ولهذا كانت القصيدة بطولية كشاعرها حسب قول النّاقد (**صلاح فضل**)، '' لعب شعر أمل دورًا بطوليًّا في تمثيل الضمير القومي في فترة تحوّلاتٍ أليمة ''[2]، ولكن البطولة انتهت بفقدان آلياتها المعرفية عمياء خرساء[3] وأدوات النّداء في لازمةٍ تعدّديةٍ انفجاريةٍ كمن مسّه مسّ أو طاف به حزن، [**يا/أيتها**]، في أمر ونهي وتردّد أحيانًا أخرى عندما يفتح قوسا بصورة بصرية وصوت داخلي.

(كَانَ يَقُصُّ عَنْكِ يَا صَغِيرَتِي... وَنَحْنُ فِي الخَنَدِق فَنَفْتَحُ الأَزْرَار فِي سُتُرَاتِنَا... وَنسْنُدُ البَنَادِقَ

وَحِينَ مَاتَ عَطَشًا فِي الصَّحْرَاء المِشْمسَة...

رَطَّبَ بِاسمِكِ الشِّفَاه اليَابِسَة...

وَارْتَخَتِ العَيْنَانِ!)[4]

يواصل (أمل) صرخته في تشكيل قناع شخصيةٍ تاريخيةٍ (**عنتر العبسي**)، و'' أشد إيلاما الالحاح عليه بأن يلقي بنفسه إلى الموت ''[5] عندما تتآلف صورة الأنا و(**لا**):

أَنَا الذِي مَا ذُقْتُ لَحْمَ الضَّأن...

أَنَا الذِي لَا حَوْلَ لِي أَوْ شَأْن...

أَنَا الذِي أُقْصِيتُ عَنْ مَجَالِس الفِتْيَان[6]

---

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص178.

[2] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، ص35.

[3] – سكينة قدور، هزيمة 7 في الشعر العربي المعاصر (قراءة في قصيدة البكاء بين زرقاء اليمامة (، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، مج 23، ع1، 2008/4/15، ص237.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

[5] – هشام تومي، استشراف الآتي عبر تقنية القناع (قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، مجلة أبوبيوس (مجلة الآداب واللغات)، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، مج2، ع1، 2015/01/15، ص110.

[6] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

من قراءة الدّاخل إلى قراءة التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتنافرة والقوافي الصامتة في حرف النّون [**الأمان، الخصيان، القطعان، النّسيان، الطعان، الفرسان، الميدان، الضأن، شأن، الفتيان**]، تحرسها (**الهاء**) المقدّسة في تبادل للأدوار والتلاشي [**المقدّسة، سنه، اليابسة، المجالسة**] وفي حوارية الذّات، والذّات يمتدّ صوت الصدى، [**اخرس**] في شكلٍ دراميّ قامعٍ وجمعيّ يرغب ويغتلم في بكاء وعويل وفي " صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية "[1] وتمتدّ الرّؤيا الشّعرية في انزياح زمني تضادي " بين حزمتين دلاليتين مختلفتين، الأولى: [**فخرست وعميت وائتممت بالخصيان!**] والثانية: "وها أنا في ساعة الطعان/ساعة أن تخاذل الكماة... والرّماة... والفرسان/ دعيت للميدان!"[2]، وهو انتصار للذّات مرةّ أخرى واستشعار للرّفض (**لا**)، فالشّاعر (أمل) " يسعى أن يرتبط الموت بالمجد"[3] في سعي حثيث عن معنى وقوة أولية في الحياة ما نسميه "إرادة المعنى the will to meaning "[4]؛ فالشّاعر " لا يشير إلى (عبيد عبس) ويقنع بالإيماء إليه مع استعانةٍ بمقابلاتٍ تصويريةٍ غزيرة الدّلالة: من يرعى الإبل ويجتر صوفها، ثم يكون طعامه الكسرة! ومن ينام في حضائر النّسيان ثم يدعى إلى الميدان! "[5].

---

[1] – عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النّص)، سلسلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع289، نوفمبر، 2003 ، ص253.

[2] – سعيداني النّعاس، انزياح الرؤيا (النّسق الثقافي: قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل)، مجلة تاريخ العلوم (دورية علمية محكمة، جامعة الجلفة بالتنسيق العلمي على مخبر الدّراسات التاريخية المتوسطية بجامعة المدية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع5، مج3، 2016/9/1، ص318.

[3] – رمضان رضائي، دلالة الموت في شعر أمل دنقل، مجلة كلية الشرعية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع33، 2017، ص18.

[4] – فيكتور إيميل فرانكل، الإنسان يبحث عن المعنى (مقدمة في العلاج بالمعنى السامي بالنّفس)، تر: طلعت منصور، مراجعة وتقديم: عبد العزيز القوصي، دار القلم، الكويت، ط1، 1402هـ-1982، ص131.

[5] – علي نجفي إيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر أمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية، وآدابها، فصيلة محكمة، جامعة تشرين، دمشق، سوريا، جامعة سمنان، إيران، ع13، ربيع 1392هـ-2013، ص121.

وتبقى الحكاية ذاكرة تدور في أوجاع العمر الهارب " فيستعبر الشّاعر ما قالته الزرقاء من نصائح لقومها عن قوافل الغبار ومسيرة الأشجار فاتهموها بالثرثرة ولم يصدقوا رؤيتها حتى وقعت الواقعة فحلّت الهزيمة "[1]، ويتقاطع الحزن مع قصيدة (**زرقاء اليمامة**) للشّاعر (**عز الدّين المناصرة**):

قُلْتِ لَنَا إِنَّ الأَشْجَار تَسِير عَلَى الطُّرُقَات

كَجَيْشٍ مُحْتَشَدٍ تَحْتَ الأَمْطار

أَقْرَأُ أَشْجَارِي سَطْرًا سَطْرًا رَغْمَ التَّمْوِيه

لَكِنْ يَا زَرْقَاء العَيْنَيْن وَيَا نَجْمَة عَتْمَتَنَا الحَمْرَاء

كُنَّا نَلْهَثُ فِي صَحْرَاء التيه

كَيَتَامَى مِن مُنْكَسِرِين عَلَى مَائِدَة الأَعْمَام

وَلِهَذَا مَا صَدّقَك سِوَاي:

-تَخَبَّأْتُ فِي عبِّ دَالِيَة ثُمَّ شَاهَدْتُ مِنْ فُتْحَة ضَيِّقَة

سَكَاكِينهُم... وَالظِّلَال

ثُمَّ شَاهَدْتُ مَجْزَرَة لَطّخَت بِالرِّمَال

وَشَاهَدْتُ مَا لَا يُقَال[2]

وها هو الشّاعر والزّرقاء وعنترة في مقابر الانكفاء والحداد، في هوس الدّم والصديد وسفارة الألم والعراء*. يجاهدون وأد الحياة والحرّية ويأبون السكون وسهوم الاستكانة، يصطرخون بخفوتٍ

[1] – محمد مشعل الطويرقي ، شعرية النّبوءة بين الرؤية والرؤيا 'تجليات زرقاء اليمامة في الشعر العربي المعاصر)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، ع2، رجب 1430هـ-يونية 2009، ص231.

[2] – عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط5، 2001، ص16.

* يمكن للقارئ أن يلمس خواء الشاعر ونزيفه المسعور في توظيفه لقناع زرقاء اليمامة وعنترة العبسي والزباء في تناص شعري. انظر: نجمة إبراهيم عريبي، استدعاء شخصية زرقاء اليمامة في الشعر العربي القديم والحديث، رسالة ماجستير في الآداب بنظام الساعات المعتمدة، إشراف: شاهد أحمد الشعراوي، كلية الآداب، قيم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسكندرية، مصر، 2016.

ضار، وينفجرون سيلا عرمرمًا، هادمين السدود التي تحتبس القلق، مبدّدين طراوة الطمأنينة، فيستدعي الشّاعر (أمل) نصا "للزباء"*.

مــــا للجِمَـــالِ مشـــيُهَا وئيـــدًا أجنـــدلًا يحملـــنَ أمْ حديـــدًا**

ويزيد الشّاعر من اجتراح الموت مقطعًا مقطعًا، جملةً كلمةً حرفًا، نشيجا مرا، بتكرار البيت الشّعري للزباء في شطره الأول مرتين وهو " تضمين يرمز إلى فداحة الهزيمة ووطأتها "[1]، وقراءةٍ للذّات في اختياراتها وخيباتها وهذياناها بتشكيل دهشة السؤال: **[ماذا تفيد الكلمات البائسة؟]**، وتتحوّل العلاقات بين الأنا والـ(نحن) في تشابك وتقابل للقبض على ما هو آت في تراجيدية غريبة ونبوءة نهائية (وأنت يا زرقاء... وحيدة عمياء... وحيدة عمياء).

تتعدّد الأصوات باستخدام تكنيكاتٍ بصريةٍ؛ فيجعل شخوص القصيدة شاهدين على فداحة الهزيمة " حيث وظف أحد الجنود الجرحى العائدين من المعركة وجعله شاهدًا معاصرًا على بشاعة المأساة"[2]، وقد سرد (أمل دنقل) في غلبة الأفعال التقريرية والإخبارية " بسرعة كمية كبيرة من تلك الأفعال التقريرية الإخبارية التي تعبر عن محنته المعاصرة، والتي ينقل بها قضية حقيقية اختلطت بدمه

---

* الزباء: هي نائلة بنت عمرو بن الظرب بن حسان بن أذينة العميلقي، ملك الجزيرة ومشارق الشام، كان حذيمة، الأبرش قتل أباها أو عمها الصنور فملكت هي بعده ونهضت بالأخذ بالثأر وقيل كانت مملكتها من الفرات إلى تدمر، وقد قتلها (عمرو) جد النّعمان بن امرئ القيس أشهر ملوك المناذرة.

** هذا الرجز للزباء قالته لما نظرت إلى الجمال التي جاء بها (قيصر بن سعد) صاحب (جذيمة الأبرش) أو الأبرص، محملة بالمال والتحف والثياب.

مـــا للجمـــال مشـــيها وئيـــدا أجنـــد لا يحملـــن أو حديـــدا

أم صـــــــرفانا تأرزا شـــــــديدا زم الرجـــــال جثمـــا وقعـــودا

–انظر: محمد محمد حسن شارب، شرح الشواهد الشعرية أمات الكتب النّحوية (لأربعة آلاف شاهد شعري)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ-2007، ج1، ص20.

[1] – متقدم الجابري، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النّقد العربي المعاصر، إشراف: عبد الله العشي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 1428-1429هـ/2007-2008، ص344.

[2] – جيهان أحمد إبراهيم السجيني، زرقاء اليمامة بين أمل دنقل وعز الدّين المناصرة (موازنة فنية)، المجلة العلمية، كلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر، ع19، ربيع 2016، ص36.

ولحمه"[1]، وتبرز إيقاعات بحر الرّجز " لما فيه من إمكانياتٍ تلتقي مع دلالة النّص في التعبير عن حالة الحزن والغضب والثورة "[2] وسعيا إلى الانخراط في بكائيات مستمرة " وتأكيدا للمعنى لينتقل لنا التوتر النّفسي والقلق الدّاخليّ"[3] من خلال عناصر تشكيلية باللّون والضوء والعتمة والمزج والمونتاج والفلاش باك.

خصومة الشّاعر (أمل) مع الله، هي خصومة مع الشّعر الذي لم ينتصر للصرخات والطعنات في أقاليم الأرق وأرخبيلات الرّؤى والحدس والتحوّل والانتظار " فالمتمرد يضع نفسه في موقف الاختبار بين إله قادر على كلّ شيءٍ؛ ولكنّه شرير أو بين إله طيب ولكنه عقيم""[4] في الفكر الفلسفي الحداثي*، والشّاعر بتوظيف مرجعياته التراثية، إنّما هو توظيف لكتابة الشّعر وكتابة اللّغة في دلالاتها الصادمة " وبحث في أقنعةٍ محوريةٍ"[5]، لبعث خصوبة حضارية، في هدم للماضي والحاضر ونسج للمستقبل " وتصويرٍ جزئيّ دراماتيكي سارد بضمير (أنا) المسلوب الصامت "[6]، وقد شكّلت قضية [**التراث Legacy**]، تحدّيًا حقيقيًّا على مستوى الموقف الفكري والتشكيل الجمالي

---

[1] – رجب أحمد عبد الرحيم حسن، الأفعال الكلامية ودورها في تداول الخطاب الشعري عند أمل دنقل في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، جامعة الأزهر، مصر، ع25، 1442هـ/2021، ص358.

[2] – ورقاء يحي قاسم المعاضيدي، الرمز التراثي (قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، مجلة التربية والعلم (مجلة علمية للبحوث التربوية والإنسانية)، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، مج17، ع1، 31 مارس آذار، 2010، ص201.

[3] – رحاب لفتة حمود الدّهلكي، الأساليب البلاغية في تشكيل الصورة الشعرية عند أمل دنقل، مجلة آداب المستنصرية (كلية التربية الأساسية)، العراق، ج25، ع103، 2019، ص1268.

[4] – عبد الغفار مكاوي، ألبير كامو (محاولة لدراسة فكره الفلسفي)، دار المعارف، مصر، 1964، ص122.

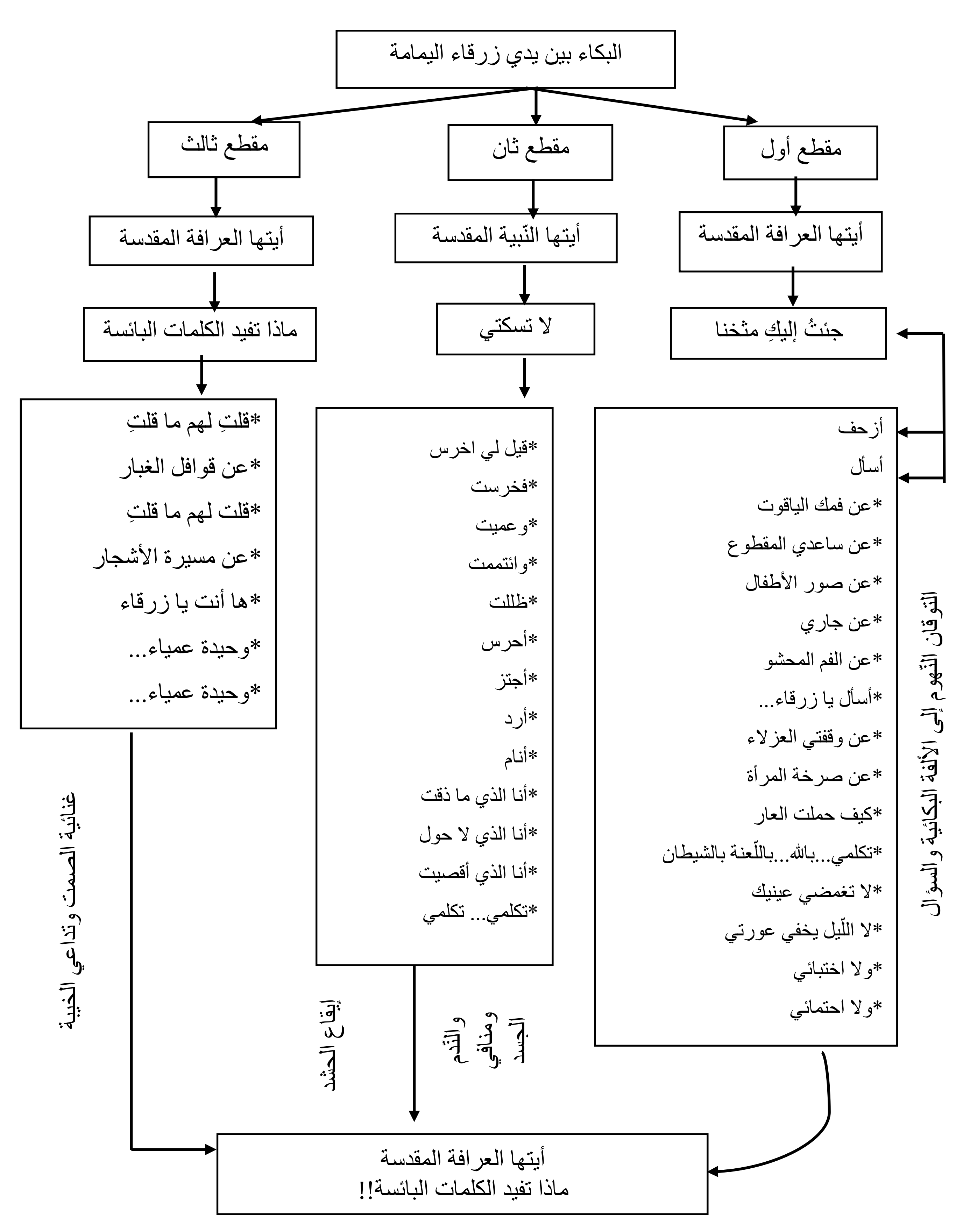
* هذه الأفكار حول قدرة الإله في تحقيق العدالة، تناولها الكتاب والشعراء الحداثيون كشكل من أشكال الرفض والتمرد لا كعصيان ديني أو كفر بالله وإنما انفتاح الشعر على لغة متعدية لا نهائية، جعل من الشعراء قدرتهم على تشكيل المعنى الثوري من خلال رمزية دينية وتكشف ذلك في النّصوص الغربية أولا ثم في الشعر العربي منها قصيدة (خبز وحشيش وقمر) للشاعر نزار قباني أو (كلمات سبارتكوس الأخيرة) لأمل دنقل.

[5] – رحاب لفتة حمود الدّهلكي، التناص مع الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية التربية للعلوم الإنسانية (ابن رشد)، جامعة بغداد، مج1، ع211، (30 يونيو/حزيران 2014)، ص110.

[6] – مهين عنافجة/صادق إبراهيم كاوري، أمل دنقل والتغيير الدّلالي في ظل الرفض (قراءة بنيوية وصفية)، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، مجلة علمية محكمة، تصدر عن الكلية الإسلامية الجامعة، النّجف، العراق، ع1، السنة الأولى، 1427هـ-2006، ص375.

أمام أدباء كل جيل " ذلك أنّ الفهم الصحيح للتراث يُعدّ أحد أهمّ العوامل الأساسية التي تكشف عن مدى حرص الأديب (الشّاعر) على تحقيق معنى المعاصرة في تراثه"[1].

[1] – طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، سلسلة الشعر والشعراء، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر، ط1، 2000، ص68.



أوجاع العمر الهارب والفقد واختزان الذكريات والزمن الغشوم

ثالثًا: غربة الجسد عن الرّغبة ومراودات الأحلام والإرادة والرّؤيا:

1-أنت فارس هذا الزمان الوحيد.... وسواك المسوخ

(قصيدة: حَديث خَاصّ مَع أبي مُوسى الأشعري):

فَجْأَة أَيْقَنْتُ أَنِّي سَيِّدُ الكَوْن

قَوِيٌّ.... وَغَنِيٌّ

فَجْأَة بَاغَتَنِي الضَّوْء

شُعَاعٌ غَامِضٌ مَسَّ يَدِي

دَغْدَغَ جُرْحِي فَتَوَهَّجْتُ تَلَأْلَأْتُ

وَلَا أَدْرِي لِمَاذا!

كَلُّ مَا حَوْلِي غَدَا مُبْتَهِجًا

عَذْبًا

أَلِيفًا.... وَبَهِي

قصيدة الفجاءة "عثمان لوصيف"[1]

يضعنا (أمل دنقل) منذ البداية في قصيدته (**حديث خاصّ مع أبي موسى الأشعري**)، أمام لغة تبدو لنا شديدة الكلاسيكية ليلفت المتلقي أول الأمر إلى عنوان رئيسي ثم عنوان فرعي أو هامشي:

حَديثٌ خَاصّ مع أبي مُوسى الأشعري

[حَاذيتُ خطو الله، لا أمامَه، لا خَلفه...]

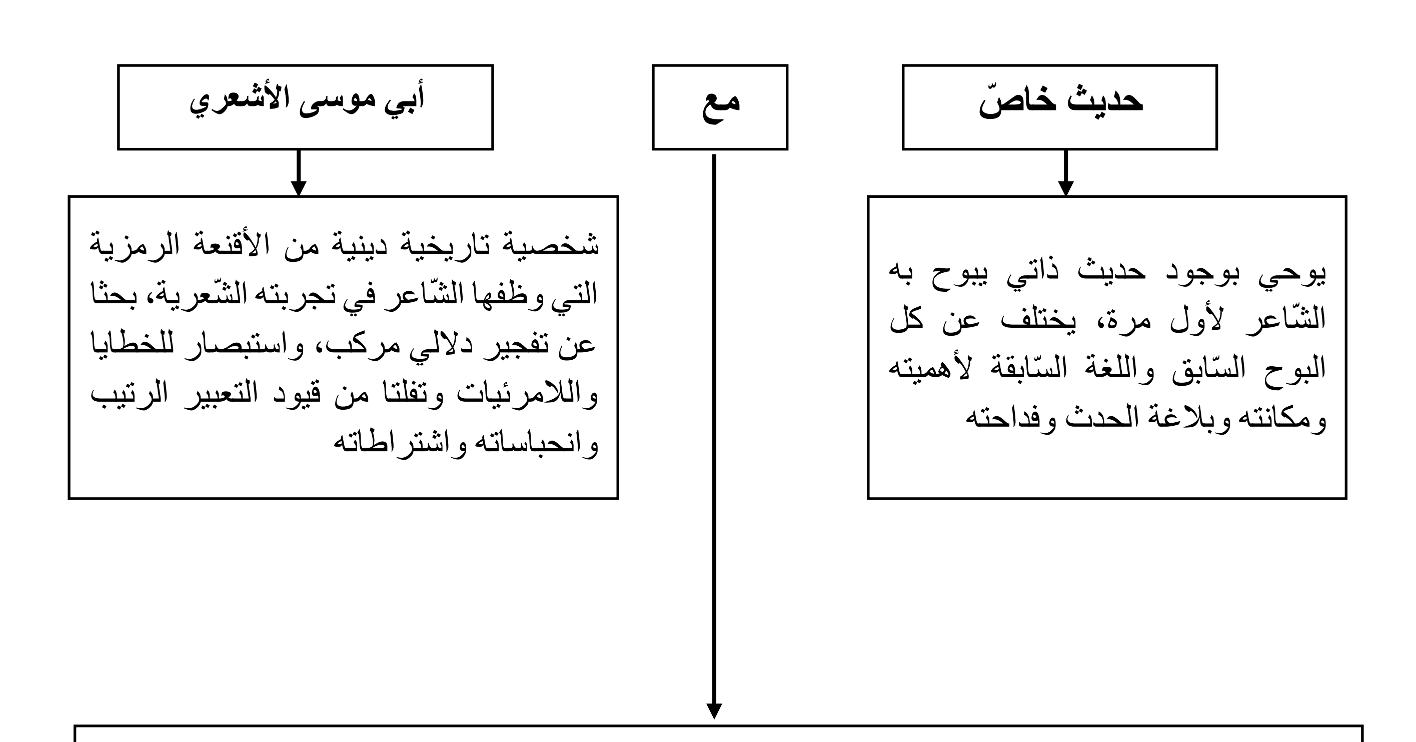
فتشكيل شخصية تاريخية دينية واستدعاؤها بتعريف واضح (**أل**)، هو توظيف صريح وصارخ وجواني واستسقاء لغمائم الرّوح الغاديات الرّائحات في تكثيف اللّغة وتخميرها وتقطيرها واستنهاضها، وهو استدعاء خاصّ وحصر النّص في دلالة مشحونة، ومراودات فترة قاسية بتفاصيل الهزائم والانكسارات بدرجاتٍ عاليةٍ من القدرة على الاستبصار في ظمأ شديد للنبوءة؛ لكن الشّاعر

[1] – عثمان لوصيف، المتغابي (ديوان شعر)، مطبعة هومة، الجزائر، 1999، ص48-49.

كالممسوس ليس له شفاه، وهو لا يجسد على معاناته تلك، إنّه يشبه "**تنتالوس**"*، في الأسطورة اليونانية الذي ابتلته الآلهة بالظمأ والجوع مع وجود الماء والغذاء ويشبه "**الأشعري**"** في وظيفةٍ محدّدة ترتبط بروحٍ جديدةٍ، وغربةٍ جديدةٍ ورغبةٍ متفردةٍ حيث تتضاءل كلّ الشّخوص الأخرى لحساب شخصيةٍ جديدةٍ، المسألة تبدأ من هنا: من حيث يمكن للفرد أن ينجز ذاته في معزلٍ عمّا يكبّله تاريخيًّا، ومن المهمّ هنا أن نقرأ التوازي الذي أقامه (أمل) بين شخصيةٍ تاريخيةٍ وأخرى معاصرةٍ، ويتضح ذلك في المخطط التالي:

* تنتالوس: Tantalus: شخصية أسطورية يونانية، فقد كانت له مكانة كبيرة لدى الآلهة إلى حد جعلتها تدعوه إلى تناول الطعام على مائدتها ولكن الآلهة نقمت عليه آخر الأمر بسبب نقله أخبارها إلى البشر، فعوقب بأن غمر حتى ذقنه في الماء وقد تدلت الأعضاء المثقلة بالثمر على مقربة من شفتيه فكان كلما حاول بلوغ الماء انحسر عنه وكلما حاول بلوغ الثمر استعصى عليه مناله، وقيل إن الآلهة جعلت فوق رأسه صخرة مدلاة فهي تهدّده كل لحظة بالانسحاق تحت ثقلها، تنتالوس هو ابن (زيوس)، وأبو (بلويس/نيوبه/بروتيس).

** أبو موسى الأشعري: هو عبد الله بن قيس بن حضار بن حرب ولد في اليمن وينتمي إلى قبيلة الأشعريين القحطانية اليمانية، وقد ذهب أبو موسى إلى مكة وحالف سعيد بن العاص وأسلم عندما سمع برسول الله (ص)، يدعو إلى الله على بصيرة، ولاه عمر بن الخطاب على إمارة الكوفة وولاه عثمان بن عفان على البصرة وفي عهد علي بن أبي طالب اشتعلت الفتنة الكبرى عندما وقعت معركة صفين بسبب مطالبة معاوية للقصاص من قتلة (عثمان بن عفان)، بين جيش بلاد الشّام الذي كان معاوية وليا عليها وجيش بغداد والعراق وكان علي بن أبي طالب واليا على العراق والحجاز وحينها اعتزلت طائفة من المسلمين الفتنة والقتال وحدثت مقتلة كبيرة، وقتها رفع أهل الشّام المصائب على ألسنة السيوف والرماح ثم تراضوا بعد مكاتب ومراجعات على التحكيم ومن هنا ارتبط اسم أبو موسى الأشعري بقضية التحكيم الشّهيرة.

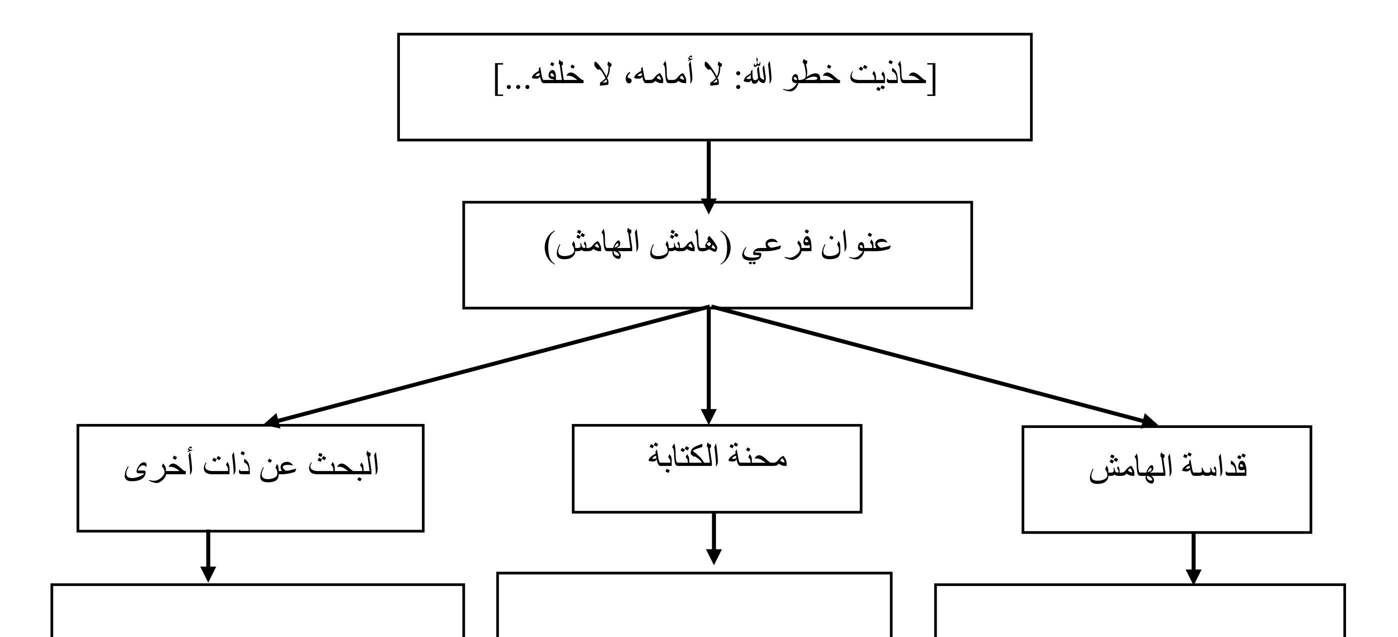


تقول عبلة الرّويني في لقاء إعلامي: "في أول لقاء مع (أمل) في مقهى ريش، كان هناك إدراك أنني شخص مختلف عند أمل".
والمعية قد تشير إلى استبصار شعري في أن (أمل) سيصطدم بشخصية وجودية كان يبحث عنها منذ بدايات فقد يكون حديثا خاصّا مع عبلة الرّويني قبل أن يعرفها في نهاية السّبعينيات "وصداقة أكثر عمقا".

الحديث الخاصّ هو مع: ذات العيون الخضر-القمر- الإسكندرية- سيزيف- سبارتكوس- زرقاء اليمامة- عنترة-أبي موسى الأشعري - عبلة الرويني (نبوءة)...إلخ

1- رامي رضوان، عبلة الرويني تحكي قصة حبها وزواجها من الشّاعر أمل دنقل، (لقاء مع الكاتبة عبلة الرويني)، برنامج الصبح (برنامج صباحي)، قناة dmc الفضائية، 6 فيفري 2017.

2- خالد منتصر، حلقة خاصّة عن الشّاعر أمل دنقل مع زوجته عبلة الرويني، برنامج حصة قراءة، فضاء دريم الفضائية، 05 نوفمبر 2016.



حضور نص هامشي كعنوان فرعي ثانوي بين حاضنتين مع توثب لقداسة الحق والإله والميزان والعدل هو جرح للغة ثانية وعناوين أكثر حضورا وثباتا في هامشيتها دلالة كل ذلك هو نحت الشّاعر لذاته وإعادة تشكيل لتجربته الشّعرية في كل مرة يمثل قداسة لكل اختلاف لكل هامش لكل التفاصيل للآخر والجمع

{هامشية اللغة}

{الثانية وقداستها}

محنة شخصية (أبو موسى الأشعري) في تحكيمه لحادثة تاريخية تمثل فاصلا حقيقيا لانعطاف أحداث أخرى بعد ذلك، وهو بحث عن محن تاريخية متشابهة وهذا ما تؤكده الدّراسات النّقدية التي قام بها (أمل دنقل) في بداياته مثل دراسته الهامة حول (تاريخ القرآن) ودراسة حول (قبيلة قريش تاريخيا) ومسرحية (الخطأ*) الشّعرية (غير منشورة)

{توظيف الأقنعة المركبة في محنتها هو انعكاس لمحنه الكتابة عند أمل}

الشّاعر كان يبحث عن هامش جديد لتجربته الشّعرية (هامش الحكاية) وذات أخرى حقيقية ومنذ بحثه في الصغر عن علاقات هامشية وعن شكل جديد لذاته وعن علاقة جديدة في تطارح لإشكالية المساءلات المفتوحة للشعر وأطوار الشّك واليقين والممكن والموت والحياة ومحاجة القصيدة ومهاجاتها والوعي واللاوعي

{الشّاعر يطلق استغاثاته واعترافاته وصلواته ومطارحات الذات لطواحين الأحلام}

* مسرحية الخطأ: مسرحية شعرية غير منشورة للشاعر أمل دنقل بدأ كتابتها عام 1962 وأعاد تشكيلها عام 1966، وتشبه رؤياها السياسية رؤيا قصيدة (البقاء بين يدي زرقاء اليمامة).

-انظر ملحق الرسالة

في غرابة ضوء توظيف رموزٍ تاريخيةٍ دينيةٍ، يُعيد إليها (أمل) إشعاعها ويُعيد عجنها وتشكيلها **(فأبو موسى الأشعري)** في واقعة تحكيمه بين **(علي)** و **(معاوية)** الشّهيرة، رمز تاريخيّ إسلاميّ يستدعي القلق داخل ذات الشّاعر، محركًا لحظات جامحة تلامس التشبت بالبقاء والاندفاع والهروب، " إن أمل يكشف تورط أبي موسى الأشعري في فتنة سحيقة "[1]، يغدو معها الكون عتيقًا وعصيًّا والقلق قلقًا غير مطمئن " يمتاح ما يعينه على إعادة قراءة الواقع في ضوء ملامح الشّخصية المستدعاة "[2]، ليبدأ النّص في مشهدٍ جانبيّ وهامشيّ وعنوان غير مبهج **[حاذيت خطو الله، لا أمامه، لا خلفه....]** ومصاحب نصي مارقٍ يتلاشى سريعًا ليحلّ مكانه زمن طويل من البراكين والزلازل الخبيئة، كعزف حركاتها وسكناتها في قصيدته التي يتشاوف فيها داخلها:

(أ)

.... إطَار سَيَّارَتِه مُلَوَّثٌ بِالدّم!

سَارَ.... وَلَمْ يَهْتَم!!

كُنْتُ أَنَا المشَاهِد الوَحِيد

لَكِنَّنِي.... فَرَشْتُ فَوْقَ الجَسَد الملْقَى جَرِيدَتِي اليَوْمِيَّة

وَحِينَ أقبل الرِّجَالَ مِنْ بَعِيد...

مَزَّقْتُ هَذَا الرَّقْمَ المكْتُوب فِي ورِيقَة مطوِيَّة

وَسِرْتُ عَنْهُم.... مَا فَتَحْتُ الفَمَ![3]!

ثمّة رصاصته غادرة تستقرّ في قلب الشّاعر ليعود إلى مواجهات ومجابهات في تكثيف اللّغة وترميزها، يتساوق فيها السّرد والقص وربما الضمائر على أن التكلّم أو الخطاب الشّعري، يستفيض بـ **(الأنا)** ويستفيق على **(حضورها)** و**(جنونها)**، **[كنت أنا المشاهد الوحيد]**، وكأنّها تتقوّل وتتأوّل الشّعر وكأنّها تتصاوته وتتصامته في آنٍ واحدٍ!

[1] – منير فوزي، صورة الدّم في شعر أمل دنقل (مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية)، ص210.

[2] – متقدم الجابري، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، أطروحة دكتوراه علوم، ص106.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص180.

كان الشّاعر (أمل) ينتمي إلى شخصيةٍ جنوبيةٍ حادّةٍ تتماسك بجلد عند الخطوب، تبلع حزنها ويتمها؛ لكنّها شخصية مصاحبة للثأر، يتعاصف الشّعر فيه ويتقاصف وكأنّه يتماطر في مجرات القصيدة ويتهاطلها شعرًا أو نباهة في استباقها واستراقها من غيابٍ وغيومٍ، وأثير ومن أرواحٍ وأجسادٍ وأحلامٍ وأضغاث أحلام وتحايلات وأباطيل ومن ذكورة وأنوثة، وعشق وهيام يجعله في بؤرة الجرح الذّاتي والعام وفي جرح القصيدة والشّعر، يمارس الفيض والبحران، الأسفار والهجرات للوصول إلى خلاص ما، ممّا تفجر وزوبع في وطنه وأهله ومما احترق في ضميره من أعمارٍ وحيواتٍ ومدائن، وممّا انقطع من وشائج وتواصلات، وممّا احترب واشتجر في السّماء كما على الأرض.

تعدّدت مصادر ثقافة (أمل دنقل) وينابيعها منذ قراءاته الأولى " وإن غلب عليها التراث العربيّ الإسلامي الذي استطاع أن يوظّفه، ببراعةٍ لا تبارى في تشكيل رؤيته الشّعرية، ولم يحمل استغراقه في هذا التراث دون انفتاحه على الثقافة العالمية من خلال الترجمات والكتابات العربية "[1].

و(أمل) بذلك هدم كلّ الصور التقليدية في كثافة الإحساس بالمكان والزمان وهدم كلّ مشاهد وأدوات ورموز الانكفاء؛ فالعنوان الفرعي والمصاحب، هو فجيعة أخرى للشّاعر تعيد إليه ذاكرته بعد حديث خاصّ داخليّ بصوت الرّبابة الجنوبية، **[لا أمامه ولا خلفه]**، فالنّص نفي سالب غامض لغبار التلاشي في حرف (**الهاء المكرر**)، بما يشبه العويل، يبدو كما لو أنّه قادم من زمنٍ سحيقٍ ممتدّ إلى أزمانٍ آتية، يغلف شاهد القصيدة ويشحنها بأجواء المراثي والدّعاء، ليس للموتى فحسب بل للأحياء أيضًا من الخانعين المتردّدين الرّماديين.

---

[1] – حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص120.

الدّال والميم أصوات قوية

[حاذيت خطو الله، لا أمامه، لا خلفه...]

الأشكال الطباعية [...]؛! هي بحث عن الذات و (الأنا) من خلال الاحتماء بالمقدس والموروث العربي الإسلامي.

.. إطار سيارته ملوث بالدّ م !

سار •• ولم يهتـ م !!

كنت أنا المشاهد الوحيـ د

لكنني •• فوشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليوميـ ه

وحين أقبل الرّجال من بعيـــــــ د :

مزقت هذا الرّقم المكتوب في وريقة مطويـ ه

وسوت عنهم •• ما فتحت الفـــ م !!

[الأصوات –د–ه–د–ه تتقاطع بين (الأنا) و(النحن)]

الانكفاء الغربة في حوارية صوتية مستمرة بين إراقة الدّماء والسكوت والصمت.

الدّم ← رمزية لإراقة الدّماء تتحول إلى دماء بلا ثمن في ظل الصمت والسكوت والحياد واللامبالاة.

الفم ← رمزية إلى السكوت والحياد والجهر بالحقيقة والرفض فتبدأ التحولات –الخرس تكلمي علوه الانحناء زرقاء عمياء

الشّاعر (أمل) يكاد يتحوّل بذاكرته السّوداء وجسمه النّحيل وصمته وشفتيه المزمومتين وعينيه اللّتين يمتزج فيها الحزن بالانتظار إلى رمادٍ يخفي تحته جمرةً من نارٍ في قوسين تشتعلان:

(حَارَبَت فِي حَرْبِهِمَا

وَعِنْدَمَا رَأَيْتُ كُلًّا مِنْهُمَا... مُتَمِّمًا

خَلَعْتُ كُلًّا مِنْهُمَا!

كَيْ يَسْتَرِدَّ المؤْمِنُونَ الرَّأْيَ وَالبِيعَة

... لَكِنَّهُم لَمْ يُدْرِكُوا الخُدْعَةَ!)

حِينَ دَلَفْتُ دَاخِلَ المقْهَى

جَرَّدَنِي النّادِلُ مِنْ ثِيَابِي

جَرَدْتُهُ بِنَظْرَة ارْتِيَاب

بَادَلْتُهُ الكُرْهَا!

لَكِنَّنِي مَنَحْتُهُ القِرْشَ: فَزَيَّنَ الوَجْهَا...

بِبَسْمَة... كَلَبِيَّة... بَلَهَا...

ثُمَّ رَسَمْتُ وَجْهَهُ الجَدِيدَ... فَوْقَ علْبَة الثِّقَاب![1]

في مشهدٍ سرديّ جديدٍ في الأخذ والعطاء وفي شكلٍ طباعيّ دائمٍ **(لعبة الأقواس)**، التي تلعب دورًا هامّا في تمايز أجزاء الخطاب الشّعري واختلاف وجهتها الدّلالية وتفاعلها وكأنّها '' تقوم من بين ما تقوم به الوشاية والبوح ''[2]، كما أنّ الأقواس تنطوي على قيمةٍ تداولية تمكّن القارئ من محاورة النّص انطلاقًا من فضائه والنّصوص '' تمارس سلطتها على القارئ كبوابة إغراءٍ للإقبال على القراءة، متابعة تصفّح أجزاء النّص، وتعمل على إثارة التشويش على ذهن القارئ ''[3]، وتشكّل الصورة في

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص180–181.

[2] – بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النّص، افريقيا الشّرق للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص21

[3] – مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النّص الأدبي، (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص155.

النّقد المعاصر "خطابًا مرئيًّا غير قابل للتقطيع بهدف تحريك الانفعالات لدى القارئ لمشاهدتها"[1] لتصبح القصيدة منحوتة ملونة ببصريات تجريدية انزياحية في ٫٫ جنس مختلط ٫٫[2] في حقلٍ تعالقيّ بين الشّعري والسّردي (القصيدة الرّوائية)، ويقوم هذا التعالق على ٫٫ تضخيم نسيج الشّعر وترهله في بعض الأحيان، ٫٫[3] وتمثّل الأقواس رؤيا دلالية تمثيلية كاستراحة قصيرة بل كقصة قصيرة جدًا "القصة القصرى"[4]، وسط الكلام، وفي حركاتٍ متتاليةٍ وأفعال متسارعة [**حاربت، رأيت، خلعت**]، لتبدأ صورة الحدث [**دلفت، جرّدني، جردته، بادلته، منحته، رسمت**] باحثا عن يقين تامّ في أداءٍ تمثيلي عالٍ من الاقناع في جمل حوارية قصيرة جدّا وقليلة بل نادرة... وكأنّه حوار بالنّظرات، لا يتوقف، فـ(**زرقاء اليمامة**) مازالت تتساءل بنظراتها التي لا تخلو من إدانة لاسترداد الحقّ من الآخر والثأر من الخانعين.

لقد اقترف (أمل) مشهده ونصه وهو يعتدي على ذاكرته، يجرّب مع الصور المأساوية، وهو يتكاءب باستمرار في لقطاتٍ هزليةٍ ممزوجةٍ بالتهكّم الأسود والابتسامة الضاربة الكؤود [**ببسمة... كلبية... بلها**]، وما كان ينغز روحه باستمرار وينخرها، هو الضحكة المزيفة والخدعة المحرضة، فأعاد تشكيل ملامح الوجه وذهب بلغته إلى ما وراء (**بريخت**) فاحترم أرواحنا وقلوبنا دون استئذان، خصوصًا أنّ الأمر مسكون بالغطرسة وعدم اللاّمبالاة ملوث بالدّم مدنس في "فاعلية سردية"[5]،

[1] – عامر بن امحمد، الخطاب الشّعري العربي المعاصر (من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري–قراءة في الممارسة النّصية وتحولاتها)، إشراف: لخضر بركة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 1436/1437هـ–2015/2016م، 222.

[2] – عبد الله بن أحمد الفيفي، فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (القصيدة–الرواية)، دار جامعة الملك سعود للنشر، السعودية، طبعة مزيدة منقحة، 1435هـ/2014م، ج2، ص343.

[3] – شفيع السيد، قراءة الشّعر وبناء الدّلالة، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص85.

[4] – عبد الله بن أحمد الفيفي، فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (القصيدة–الرواية)، دار جامعة الملك سعود للنشر، السعودية، طبعة مزيدة منقحة، 1435هـ/2014م، ج1، ص197.

[5] – مصطفى الضبع، تقنيات الواقع في شعر أمل دنقل، مؤتمر قنا، طبعة خاصّة بأمل دنقل، طبع جامعة جنوب الوادي، 1998، ص12.

وهي في القصيدة ''كالجمل الاعتراضية والتفسير وألفاظ الاحتراس وغير ذلك ممّا يقطع توالي الأركان الأساسية في الجملة الوحدة أو تعاقب الجملتين المرتبطتين في المعنى''[1].

ونجد أنّ [**العنوان المصاحب**]هزيمة متكررة تنتهي بعلامات التنقيط المتقطعة '' مسكونة بهاجس الحركة والتطلّع إلى المستقبل"[2]، والسّؤال: متى نقوم بالثأر...؟!، لكن (أمل) تجفل نظراته يتهرب منها، يطل إلى داخل نفسه في حديثٍ خاصّ ذاتي متمسّكا بالصبر ليبدو الرّمز الدّيني والقناع التاريخي (**علي**)، جدلية تتمسك بجسد الكلمة والقصيدة والحياة والتراجيديا والأسى.

يجيد النّص تأخير بعض الحكايات ليظهرها في الوقت المناسب والملائم وأحيانًا يغيبها تمامًا ليوحي بها أو ليعيد تشكيلها في دلالاتٍ أعمق، يقول (أمل):

رَأَيْتُهُمْ يَنْحَدِرُونَ فِي طَرِيقِ النّهْر...

لِكَيْ يَشَاهِدُوا عَرُوسَ النِّيل–عِنْدَ الموْت–فِي جَلْوَتِهَا الأَخِيرَة

وَانْخَرَطُوا فِي الصَّلَوَات وَالبُكَاء

وَجِئْتُ... بَعْدَ أَنْ تَلَاشَت الفقاقيع، وَعَادَت الزَّوَارق الصَّغِيرَة

رَأَيْتُهُم فِي حَلَقَات البَيْعِ وَالشّرَاء

يُقَايِضُونَ الحَزْنَ بالشّوَاء!

...تَقُولُ لِي الأَسْمَاك

تَقُولُ لِي عُيُونُهَا الميّتَة القَريرة:

إنَّ طَعَامَهَا الأَخِير... كَانَ لَحْمًا بَشَرِيًّا...

قَبْلَ أَنْ تُحَرِّفَهَا الشّباك!

يَقُولُ لِي الماءُ الحَبِيسُ فِي زُجَاجِ الدّروق اللَّمَاع

إنَّ كِلَيْنَا... يَتَبَادَلَان الابْتِلَاع!

تَقُولُ لِي تَحْنِيطَة التِّمْسَاح فَوْقَ بَاب المنْزِل المقَابِل

---

[1] – عبد العليم إبراهيم، الاملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، مصر، ط1، 1975، ص104.

[2] – عبد النّاصر هلال، رؤية العالم في شعر أمل دنقل، ص73.

إِنَّ عِظَامَ طِفْلَة... كَانَتْ فَرَاش نَوْمِه فِي القَاع![1]!

في حكاية أسطورية فرعونية، يعيد (أمل) مزج التراث العربي بالتراث الفرعوني، وكما فعل في مزج أصوات حوارية في نصه فهو أيضًا يحتفل بمزج أقنعةٍ كثيرةٍ فرعونيةٍ مصريةٍ كهويةٍ راسخةٍ وعربيةٍ كتراثٍ قومي "**عروس النّيل**"* الذي يلقي بها المصريون القدماء كعروس شابّة مزينة بالذهب في نهر النّيل، وهو الإله (**حابي**)، الاسم الذي أطلقه المصريون القدماء على النّيل وكانوا يصورونه على هيئة شخص بدين منبعج البطن ذو ثديين متدلّيتين ولونه أخضر وأزرق [**أي بلون مياه الفيضان**]، وكان عاري الجسم، طويل الشّعر أشبه بصياد السّمك في المستنقعات، وهذا حتى يتجنبوا غضبه في احتفال كبير، هذه العروس تطلق صرختها الأخيرة، كما فعلت (**زرقاء اليمامة**) في [**جلوتها الأخيرة**].

تنطلق المآتم والصلوات والبكائيات وتراتيل الخوف الممزوج بتوقيع الشّر، يتسلّل ويهيمن على صفحات العيون القريرة الخضراء، في خصوبة الوطن ورائحة التراب، وفيضان الحياة في رمزية نهر النّيل مقابل الدّم الملوث بالخيانة والذل والسّكينة، وبينما تموت صور الحياة وأدوات الحركة، ينخرط المستسلمون الصامتون المحنيون، الأخرون في حلقات الجزع والانكماش [**البيع والشّراء**]، وستبدو العيون القريرة كما لو أنها تريد احتضان كلّ الأقنعة التي وظفها (أمل دنقل) وهي في قاع نهر النّيل كعروس النّيل [**رأيتهم ينحدرون في طريق النّهر**] وفي تقاطع دلالي تبادلي نجد في قصيدة (**كلمات سبارتكوس الأخيرة**) دلالة السّقوط: [**يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين، منحدرين في نهاية المساء!**]، والأقنعة كلّها وحيدة عمياء محنية، في أطباق الموت تؤكل باردة في حلقات بيع كلّ المفاهيم والقيم الحضارية والإنسانية، و(أمل) في مفهوم كلّ أقنعته "غير محايد فالشّاعر المحايد شعره

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص181-182.

* عروس النّيل: قدس قدماء المصريين النّيل وأقاموا له احتفالا كبيرا خلال الشّهر الذي يحل فيه فيضان النّيل حاملا معه الطمي والمياه، وكانوا يقومون لإله النّيل (حعبي) أو (حابي)، في عيده فتاة جميلة، كانت تتزين ثم تلقى في النّيل قربانا له، وتتزوج الفتاة بالإله في العالم الآخر، إلا أنه في إحدى السنين لم يبق من الفتيات سوى بنت الملك الجميلة، فحزن الملك حزنا شديدا على ابنته ولكن الخادمة أخفتها وصنعت عروسا من الخشب كشبهها وخلال الحفل ألقتها في النّيل دون أن يتحقق أحد من الأمر، وبعد ذلك أعادت البنت إلى الملك الذي أصابه الحزن والمرض على فراق ابنته.

انظر: روبير جاك تيبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، ع482، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص117.

منه إليه، لأن حياد الإنسان يقتل في داخله الطموح والشّاعر ليس آلة كاتبة تكتب ما تدق عليها أصابع القدر دون أن يكون لها إرادة فيما يحدث"[1]، ولعلّ النّص الدّرامي المصري التلفزيوني **[رحلة أبو العلاء البشري]*** الدّونكشيوتية للروائي (**أسامة أنور عكاشة**)، جزء من رحلة "البحث عن المحارب الفرعوني"** وهو عنوان فصل من سيرة الجنوبي أمل دنقل للكاتبة (عبلة الرّويني)***، زوجة الشّاعر والذي كان لها أول حوار صحفي مع جريدة الأخبار القومية بتاريخ (11 ديسمبر 1975) بمقهى (ريش)****، ملتقى الفنانين والأدباء والشّعراء السّياسيين منذ عقود.

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص20.

* رحلة أبو العلا البشري: مسلسل تلفزيوني مصري تم عرضه لأول مرة عام 1986، من تأليف أسامة أنور عكاشة وأشعار عبد الرحمان الأبنودي وإخراج محمد فاضل بطولة محمود مرسي–كريمة مختار–محمد وفيق–محمود الجندي–علي الحجار–هالة فاخر، التأليف الموسيقي: عمار الشّريعي، عدّد الحلقات 15 حلقة، إنتاج التلفزيون المصري، تم عرض الجزء الثاني عام 1996، أشعار: أحمد فؤاد نجم.

المسلسل يحكي قصة رجل يحمل الكثير من المفاهيم والقيم الإنسانية تقترب من مفاهيم المدينة الفاضلة لرجل متقاعد وتبدأ المفارقات عندما يقرر العيش مع أقاربه في القاهرة فيصطدم بالواقع المأساوي المخيب.

** عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة) ، ص21.

*** عبلة الرويني: صحفية وناقدة مسرحية مصرية ولدت في 14 أفريل 1953، اشغلت بعدة صحف منها الأخبار، تزوجت الشّاعر (أمل دنقل) عام 1979، و بقيت ملازمة له حتى وفاته عام 1983 وكتبت عن (أمل) كتابها الملهم (الجنوبي) ثم كتاب: الشّعراء الخوارج–سعد الله ونوس (حكي الطائر)، وكأنه الهوى (2007)، نساء حسن سليمان (2009)، مازالت تكتب عمودها اليومي على صفحات جريدة الأخبارحتى يومنا هذا.

**** مقهى ريش: مقهى أدبي مشهور في قلب القاهرة بوسط البلد، تأسس عام 1908، على أنقاض قصر محمد علي بالقاهرة وكان أكبر تجمع للمثقفين والشّعراء والسياسيين يقع قرب ميدان طلقت حرب ويحوي صور معظم الأدباء والفنانين.

حديث خاصّ مع أبي موسى الأشعري هو رحلة

بحث عن أقنعة متعدّدة

حين تكونين معي أنت أصبح وحدي،رحلة بحث عن الذات

الحديث الخاصّ هو
حديث خاصّ مع الذات
فقطوبحث عنها.

رحلة أبو العلا البشري نموذج لقناع جديد لمحارب آخر

رحلة البحث عن المحارب الفرعوني، فصل من فصول سورة الجنوبي (أمل)

الشّاعر يحاول
مزج كل الأقنعة
بأقنعة مضعوة

رحلة دونكيشوت،رحلة الصراع الأزلي والأبدي للبحث عن العالم الطوباوي

قصيدة**رحلة دون كيشوت الأخيرة** للشاعر **ممدوح عدوان**، بحث عن أقنعة مفتوحة

أقنعة الشّاعر
تصارع طواحين
الهواء

القصيدة تمثل حوارية بين الفارس الإسباني **(دون كيشوت " دون كيخوطي ")** وتابعه **(سانشو بانزا)** فحوّل معنى الفروسية أو ابتذالها في عصر **[طواويس السّلطان، والأمراء الغلمان والكلمات العاهرة]**، وصيارفة الأوطان وإعادة خلق حوارٍ جديدٍ ضمن انزياحاتٍ متعدّدة:

-**حديث خاصّ مع أبي موسى الأشعري** (علي)

-**أبو العلا البشري** (أستاذ التاريخ).

-**دون كيشوت** (سانشو بانزا)

-**أمل دنقل** (عبلة الرّويني)

-**الإله حابي** (عروس النّيل)

-**السّلطة** (الشّعب)

-**زرقاء اليمامة** (جديس).

إنّ عصبًا فنّيًّا قويًّا محمولاً على انشداده وتوتّره وتمرّده واهتزازه واضطرابه، كما هو ظاهر في لعبة الأقواس وفي عزيف لغته الهاذي، يرغي ويزيد ويغني ويصرخ ويتمرّد ويرفض في عمق أعماق التاريخ وفي آباره التي تغافرت، يقول (أمل):

(خَلَعْتُ خَاتَمِي... وَسَيِّدِي

فَهَلْ ترَى أُحْصِي لَك الشّامَات فِي يَدِي

لِتَعْرِفِينِي حِينَ تُقْبِلِينَ فِي غَد

وَتَغْسِلِينَ جَسَدِي

مِنْ رَغَوَات الزَّبَد؟!)[1]

تصل غربة الشّاعر الدّاخلية موشّحة بمخزون الأيام وتنازعات الماضي وهموم الخاصّ حين يغرق في مياه النّفي والغربة، فالشّامات السّوداء هي مسامير مبثوثة بقوة في قلب كلّ الرّموز المضيئة، مسامير صدئة، حتى يمتدّ الزّمن إلى صورٍ غائبة:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص182.

فِي لَيْلَة الوَفَاءِ...

رَأَيْتُهَا–فِيمَا يَرَى النّائِمُ–مهرة كسلى

يَسْرُجُهَا الحُوذِي فِي مَرْكَبَة الكِرَاء

يَهْوَى عَلَيْهَا بالسّيَاط وَهِي لَا تَشْكُو... وَلَا تَسِيرُ!

وَعِنْدَمَا ثرتُ... وَأَغلظتُ لَهُ القَوْلَا...

دَارَت بِرَأْسِهَا...

دَارَت بِعَيْنَيْهَا الجَمِيلَتَيْن...

رَأَيْتُ فِي العَيْنَيْن: زَهْرَتَيْن

تَنْتَظِرَان قُبْلة، مِن نَحْلَة هيض جَنَاحُهَا... فَلَمْ تَعُدْ تَطِير!

...رَأَيْتُهَا–فِيمَا يَرَى النَّائِمُ–طِفْلَة... حبْلَى!

رَأَيْتُهَا ظِلَّا!

وَفِي الصَّبَاح: حِينَمَا شَاهَدْتُهَا مَشْدُودَة إِلَى الشّرَاع

ابْتَسَمْتُ، وَلَوَّحَت لِي بِالذّرَاع

لَكِنَّنِي: عَثَرْتُ فِي سَيْري!

رَأيْتَنِي... غَيْرِي!

وَعِنْدَمَا نَهَضْتُ: أَلْقَيْتُ عَلَيْهَا نَظْرَة الوَدَاع

كَأَنَّنِي لَمْ أَرَهَا قَبْلًا!

فَأَطْرَقْتُ خَجَلِي...

وَلَمْ تَقُل إِنِّي رَأَيْتُهَا... لَيْلًا![1]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 182ـ 183.

الشّاعر (أمل)، اتسمت تجربته الشّعرية منذ الصبا " بالخصوصية تعكس ذاته وحركيته في الحياة ومشاعره، أفراحه وأحزانه مغامراته وكتاباته "[1]، يظلّ متفرّدًا، تفجعه وحدته، لكنّها فجيعة الحياة والنّور والحضرة واليقين والصباح والرّغبة فهو " دائم الهروب في القصيدة أو لعلّه دائم التوتر والهروب بها"، في الطرقات والشّوارع وعلب السّجائر وأوراق الجرائد، يقول الشّاعر فاروق شوشة في (أمل):

وَاخْتَرتُ أنْ تَكُونَ،

-حَيْثُ يَنْبَغِي لِصَوْتِك الفَرِيد أَنْ يَكُون-

كَتِيبَة الصدَام والإِقْدَام[2]

تحدّد الأقواس في حركة داخلية مغلفة وفاعلة أمرًا للوجود القاسي وأثيرية الهزائم التاريخية المتجذّرة والمشدودة كالمسامير والأقواس في دهشة الفعل المكرر **[رأيت]**، وصدمة الصباح المحترق وضياع ملامح الإنسان:

خَرَجْتُ فِي الصَّبَاح... لَمْ أَحْمِلْ سِوَى سَجَائِرِي

دَسَسْتُّهَا فِي جَيْبِ سُتْرَتِي الرّمَادِيَّة

فَهِي الوَحِيدَة التِّي تَمْنَحُنِي الحُبَّ... بِلَا مُقَابِل!

....

رؤيا:

(وَيَكُون عَامٌ... فِيهِ تَحْتَرِقُ السَّنَابِلُ وَالضُّرُوع

تَنْمُو حَوَافِزُنَا-مَعَ اللَّعَنَات-مِنْ ظَمَأ وَجُوع

يَتَزاحف الأَطْفَال فِي لَعْق الثَّرَى!

يَنمُو صَدِيد الصَّمْغ فِي الأَفْوَاه

---

[1] – حسين عيد، الفارس الذي رحل، مجلة إبداع (مجلة الأدب الفني)، أمل دنقل (عدّد خاصّ)، القاهرة، مصر، ع10، السنة الأولى، أكتوبر 1983م/ذو الحجة 1403هـ، ص101.

[2] – فاروق شوشة، شاعر الحراب المدببة، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، أمل دنقل (عدّد خاصّ)، القاهرة، مصر، ع10، السنة الأولى أكتوبر 1983م/ذو الحجة 1403هـ، ص14.

فِي هَدَب العُيُون... فَلَا تَرَى!

تَتَسَاقَطُ الأَقْرَاطُ مِنْ آذَان عذراوات مِصر!

وَيَمُوت ثَدِي الأُم... تَنْهَضُ فِي الكَرَى

تطهُو–عَلَى نِيرانِهَا–الطِّفْلُ الرَّضِيع!!)[1]

يستسقي الشّاعر (أمل) لقصيدته غمائم الرّوح والحياة في مقابل الأشياء والموت، يتحسس سجائره ويتقن لمسها، لكنه يرتكن إلى مواجهة ومجابهة الموت في تكثيف للغة وضديتها [**فهي الوحيدة التي تمنحني الحب... بلا مقابل!!**].

إن الشّاعر يتطارح إشكالية الموت " فالإنسان من قديمٍ حريص على الخلود كلف بمصارعة الزمان، يريد جهد استطاعته أن يؤكّد ذاته وسط سيله القوي الجارف اللّانهائي"[2] في لا وعيه unconscious ووعيه (consciousnes) وأناه (Ego) وذاته (self) وروحه (spirit) ولا وعيه الجمعي collective unconsious وفي الأنيما* Anima والأنيموس (Animus) وأقنعته Persona حين تنبؤه (الرّؤيا) التنويرية (**اليوسفية**)بسنوات السبع العجاف اليابسات وتخضع هذه الخطاطة الذهنية إلى بناء تمثّلاتٍ دلاليةٍ تأويليةٍ في سياقٍ تاريخيّ دينيّ، قال تعالى: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾**، ويعترف الشّاعر بوحشة هذا

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص183-184.

[2] – عبد الرحمان بدري، الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات للنشر، الكويت، 1975، ص122.

* الأنيما Anima: هي الشّخصية الدّاخلية للمرد التي تتجه نحو اللاوعي وهي تقابل البرسونا persona القناع، وهي الروح أو أنوثة الذكر.

–الأنيموس Animus وهي الطبيعة الذكورية عند المرأة وهي حالة العطاء أو القوة أو الحياة.

–البرسونا أو القناع persona: الشّخصية التي يلبسها الفرد استجابة لمتطلبات مواقف معينة أو تجربة ما وهي لا تمثل الشّخصية وتعتبر مقابلة ل .self anima

–انظر: جيمس ب كارس، الموت والوجود (دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الدّين والفلسفي والعالمي، تر: بدر الدّيب، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص339.

** سورة يوسف، آية 43.

الزمن في كابوسيةٍ لغويةٍ صادمة [**تنمو حوافرنا–مع اللّعنات–من ظمأ وجوع**] مع سلسلة أفعال منكسرة [**تحترق–يتزاحف–تتساقط–يموت**]وتنتهي بثقل مشهد الموت [**تطهو–على نيرانها–الطفل الرّضيع!!**]، مجموعة من المشاهد تصطبغ في التلاشي والغربة والعتمة والهامشية وتراوح تأثيرها على علامات للتعجب المنتشرة (!) في مفارقة الدّهشة، الحسرة، الحيرة، النّداء، التحذير، ووفق نبرة صوتية إيقاعية تستدعي القارئ إلى إدراكها بصريا [**الضروع–جوع–الرّضيع**] التي توحي بالخواء في تضادية الامتلاء والارتواء وفي [**الثرى–ترى–الكرى**] والتي توحي بالرّؤية والحسية في تضادية السّواد والعمى والتلاشي، ويجسد ذلك خطاب بصري متقطع عند (أمل)، يرتكز على المشاهدة وتجسيد الإدراك الحسي للعالم بتفاصيله:

حَاذَيْتُ خُطوَ الله، لَا أَمَامَهُ... وَلَا خَلْفَهُ

عَرَفْتُ أَنَّ كَلِمَتِي أتفه...

مِنْ أَنْ تَنَالَ سَيْفَه أَوْ ذَهَبَهُ

(حِينَ رَأَتْ عَيْنَاي مَا تَحْتَ الثِّيَاب: لَمْ بَعُد يُثِيرُنِي!)

قَلَبْتُ–حِينا–وَجْهي العملة

حَتَّى إِذَا مَا انْقَضْت المهْلَة

أَلْقَيْتُهَا فِي البِئْر... دُونَ جَلْبِه!

وَهَكَذَا... فَقَدْت حَتَّى حلْمَهُ وَغَضَبَهُ

(عَيْنَاك: لَحْظَتَا شُرُوق

أَرْشُفُ قَهْوَتِي الصَّبَاحِيَّة مِن بنّهما المحْرُوق

وَأَقْرَأُ الطَّالِع!

وَفِي سُكُونِ المِغْرِب الوَدَاعَ

عَيْنَاك، يَا حَبِيبَتِي، شجيرتا بَرْقُوق

تَجْلِسُ فِي ظُلْمِهَا الشّمْسُ، وَتَرْفُو ثَوْبَهَا المفْتُوق

عَنْ فَخِذِهَا النّاصع!)

(4)

...وَسَتَهْبِطِينَ عَلَى الجُمُوع

وَتُرَفْرِفِينَ... فَلَا تَرَاك عُيُونُهُم... خَلْفَ الدّمُوع

تَتَوَقّفِينَ عَلَى السُّيُوف الوَاقِفَة

تَتَسَمعِينَ الهَمْهَمَات الوَاجِفَه

وَسَتَرْحَلِينَ بِلَا رُجُوع!

....

وَيَكُونُ جُوع!

وَيَكُونُ جُوع![1]

(مارس 1967)

يذهب الشّاعر في ذروة إشكاليته الشّعرية إلى الضمير (**أنا**) وينتقل إلى ضمير المخاطب المؤنث متشابكا مع أفعال متتالية [**ستهبطين–ترفرفين–تتوفقين–تتسمّعين–سترحلين**]، وهو إيحاء بأنّ التجربة وغربتها عن الجسد الذي أصبح مغلّقًا بكلّ شباك الرّموز النّافذة، هي أيضًا مغلّفة بالعنوان المصاحب الفرعي [**حاذيت خطو الله، لا أمامه، لا خلفه**]، تجربة موغلة في الموت والثبات، تتناذر وتتنافد الموت وتتلمّسه و(**أبو موسى الأشعري**) كالشّاعر، مزيج عجيب من صفات صلبة وهو الفقيه الحصيف المجيد لفهم مغاليق الأمور والافتاء والقضاء حتى قيل: (**قضاة هذه الأمة أربعة: عمر وعلي وأبو موسى وزيد بن ثابت**).

في القصيدة مشهديات تشرح سياقها (**فلاش باك**)، حين تعود الذّات إلى رشدها ويمدّ الشّاعر قلبه لحبيبته في استغراق عجيب (**عيناك: لحظتا شروق**)، مشهد منفرد خاصّ ومناجاة سريالية يطالعنا بها (أمل) بعيدا عن مأساة الوطن، متلصصة تتطلع بشوق وقلق إلى حيث تريد وتستقر وتستجيب، هذه المرة دون خوف أو تردّد، هو يدافع عن محبوبته وشعره " فقد اتّهمه النّقاد بالمباشرة السّافرة "[2]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص184–185.

[2] – أنس دنقل، حوارات أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص35.

باحثًا عن خصوبةٍ جديدةٍ ونفس مغاير، وقمر شفّاف، كما بحث عند الشّاعر (**بدر شاكر السّياب**)* في قصيدته (**أنشودة المطر**) والتي يقول في مطلعها:

عَيْنَاك غَابَتَا نَخِيل سَاعَة السّحَر

أَوْ شُرْفَتَان رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَر

عَيْنَاكِ حِينَ تبسمان تُورِّق الكروم

وَتَرْقصُ الأَضْوَاء... كالأقمار فِي نَهْر

يَرجه المِجْذَافُ وَهُنَا سَاعَةُ السَّحَر

كَأَنَّمَا تَنْبِضُ فِي غُوريهمَا النُّجُومُ...[1]

مصير القصيدة الفاجع يذوب في مشهد فريد " عندما يرتقي بمفردات الحياة اليومية من طابعها المألوف العادي إلى طابع أكثر حساسية ودهشة وفي إطارها التوصيلي المملول إلى إطار استاطيقي مانع"[2]، وكأنّ (أمل) لا يريد أن يستغرق في النكسة والهزيمة وتفاصيلها، بل الوقوع فيها وفي دلالاتها وقرائنها وأبعادها في الأسلوب والذّات الشّعرية المتوثبة الجياشة التي تعتكس العالم من البورتريهات (**لذّات العيون الخضر**) ولمرايا سنوات الصبا، وهذا " انحراف عن القاعدة والمألوف "[3].

* بدر شاكر السياب: (25 ديسمبر 1926–24 ديسمبر 1964)، شاعر عراقي حداثي ولد في محافظة البصرة، من مؤسس حركة الشّعر الحرفي العربي وقد ألهمته قرية (جيكور) في نضج تجربته الشّعرية له من الدّواوين الهامة المؤثرة:
أزها ذابلة (1947)، أساطير (1950)، المومس العمياء (1954)، الأسلحة والأطفال (1955)، أنشودة المطر (1960)، المعبد الغريق (1962)، منزل الأقنان (1963)، شناشيل ابنة الجلبي (1964)، إقبال (1965)، قيثارة الريح (1971).

[1] – بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1971، ص474.

[2] – فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، ص212.

[3] – حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى (من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص189.

أمل دنقل
حديث خاصّ مع أبي موسى الأشعري

عيناك: لحظتا شروق
أرشف قهوتي الصباحية
من بنهما المحروق
وأقرأ الطالع

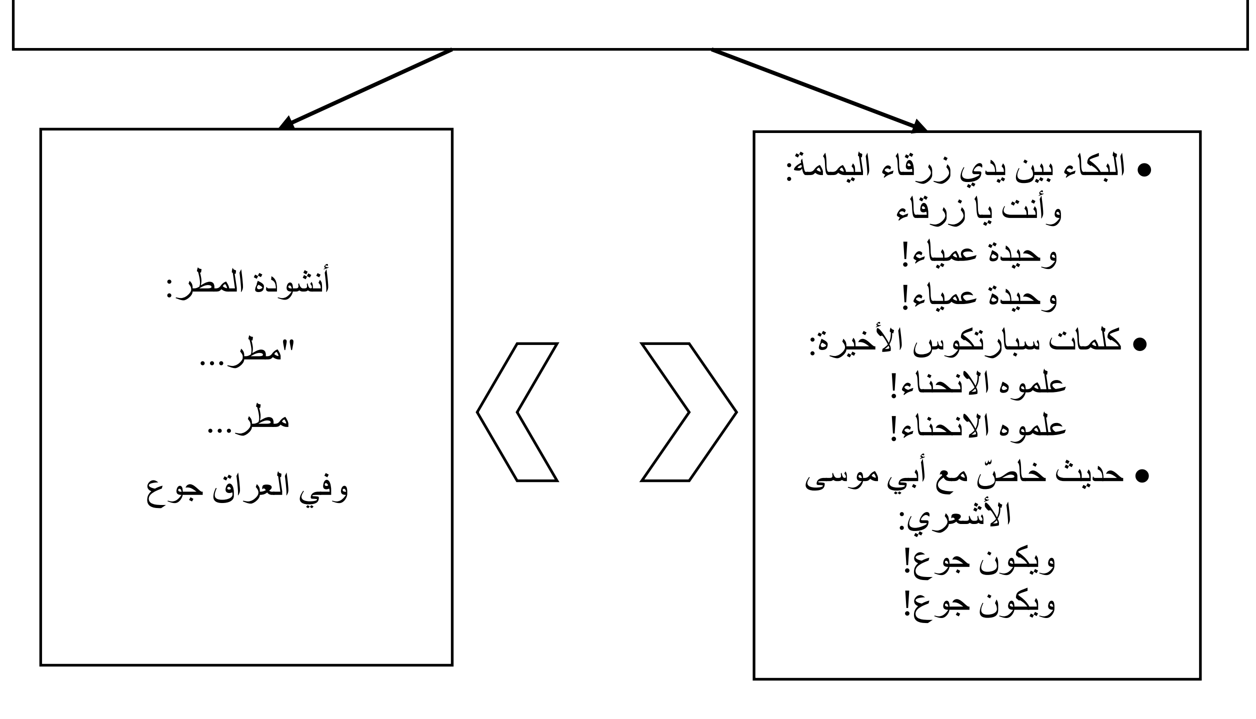
عيناك يا حبيبتي شجيرتا برقوق
تجلس في ظلهما الشّمس
وترفو ثوبها المفتوق
عن فخذها النّاصع

بدر شاكر السياب
أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشّروق

يشترك الشّاعران (أمل دنقل وبدر شاكر السياب) في توظيف استثنائي ذاتي جمعي من خلال الرّجوع إلى ذكريات الصبا ولكنها أيضا ذكريات التاريخ المجيد للحضارة العربية (شروق، غابتا نخيل، كروم، شجيرتا برقوق، الشّمس...)، توحي كلها بطبيعة الحياة في الأندلس واخضرارها لكنها لن تدوم فكل النّبوءات صادمة وكلها مرتبطة بالوداع والانحناء والجوع!



2ـ حقل الأسئلة ورؤيا العالم الساقط:

(قصيدة: من مذكرات المتنبي ـ في مصرـ)

" وانتشرت الأخبار من غرزةٍ إلى غرزةٍ بأنّ حنش سيتمّ ما بدأه عرفه ثمّ يعود إلى الحارة لينتقم من الناظر شر انتقام "*

رواية أولاد حارتنا (نجيب محفوظ)

تمدّ الرّموز والأقنعة التاريخية خطّ **(الكتابة)** حتى نهايته، وكاميرا الشّاعر (أمل) المصور، تتابع كلّ الخطوط وهي تقترب من مشهدٍ شديد الخصوصية **(في مصر)** كعنوان مصاحب للعنوان الأساسي للقصيدة **(من مذكرات المتنبي)**، " وطبيعي أنّ الشّاعر حين يوظّف شخصيةً تراثيةً فإنه لا يوظّف من ملامحها إلاّ ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشّخصية "[1]، وفي مشهدٍ بازرٍ ولاحقٍ، بين قوسين **(في مصر)**، يطالعنا عنوان فرعي آخر " لنعدو على الموازيات النصية الدّرامية بؤرا سيمولوجية وعناصر موجّهة على صعيدي: المتلقي–القارئ والمتلقي–المخرج "[2]، ويبدو **كخطاب استهلالي** أيضًا "خطاب يستعيض عن التوقيع الشّخصي الذّاتي "[3]، للشّاعر وسط ضباب المرحلة الجديدة للتجربة الشّعرية في صراخاتها وانكساراتها وإيقاعاتها الممزوجة المصاحبة لموسيقى العويل والاستغاثة.

ما زالت مشاهد النّكسة تدور بالأبيض والأسود وتمتد لتجذبها إلى الحاضر بوجهها الشّاحب وضوئها الشّحيح **[من]** التبعيضية المتصدرة للجملة " وفي الجملة محذوف نقدره في احتمالين اثنين:

–بعض من مذكرات المتنبي.

–مذكرات من مذكرات المتنبي "[4].

---

* نجيب محفوظ، أولاد حارتنا (رواية)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط6، 1986، ص551.

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص190.

[2] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، ص

[3] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص208.

[4] – سعيد محمد بكور، تفكيك النّص (مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة/مقاربة بين المتنبي وأمل دنقل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013/2014، ص89.

العتمة هنا تزداد وأشد حضورا من النّور أو ضياء القمر الذي يفشل في اختراق حجب الضباب، والواضح أنّ (أمل دنقل) وجد ضالته في توظيف الإضاءة، توظيفًا دراميًّا لكشف الجو النّفسي للقصيدة من البداية وفضح اللّغة في الخطاب الشّعري بوعي شقي، لا يعرف متكأه ولا مسنده، يتظافر مع العناوين الفرعية المصاحبة بأقنعتها التاريخية المختزلة المكثفة وسيرة الشّاعر " ليؤسس سياقا دلاليا يهيء المستقبل لتلقي العمل"[1]، كما أنه كنص مواز " يساعد النّص المسافر إلى مملكة العلامات والرّموز والمستحيلات"[2]، معترفًا بانتمائه للوطن وكأنّه يمطر نزفا بعد أن حدّد هويته وهوية كلّ رموزه " والعنوان كمرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنّص لحظة الكتابة والقراءة معا "[3]، مغنطة تنزلق في سريالية التجربة والجمل والفعل والفاعل والمفعول وأدوات وأكسسوارات محدودة عن جدب المكان والزمان.

يقول (أمل):

** أَكْرَهُ لَوْنَ الخَمْرِ فِي القِنِّينَة

لَكِنَّنِي أَدْمَنْتُهَا... اسْتِشْفَاءً

لِأَنَّنِي مُنْذُ أَتَيْتُ هَذِهِ المِدِينَة

وَصِرْت فِي القُصُور ببغاءات

عَرَفْتُ فِيهَا الدَّاءَ!

** أُمَثِّلُ سَاعَةَ الضُّحَى بَيْنَ يَدَي كَافُور

لِيَطْمَئِنَّ قَلْبهُ، فَمَا يَزَالُ طَيْرُهُ المَأْسُور

---

[1] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص45.

[2] – الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنّص الأدبي)، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 16/15 أفريل 2002، ص25.

[3] – شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشّاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنّص الأدبي)، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 07-08 نوفمبر 2000، ص271.

لَا يَتْرُكُ السِّجْنَ وَلَا يَطِير!

أَبْصِر تِلْكَ الشّفَة المَثْقُوبَة

وَوَجْهُه المسْوَدُّ، وَالرّجُولَة المِسْلُوبَة

... أَبْكِي عَلَى العُرُوبَة!

** يَوْمئ، يَسْتَنْشِدُنِي: أَنْشُدُهُ عَنْ سَيْفِه الشُّجَاع

وَسَيْفِه فِي غَمَدِه... يَأْكُلُه الصَّدَأ!

وَعِنْدَمَا يَسْقُطُ جَفْنَاه الثَّقِيلَان، وَيَنْكَفِئ

أَسِيرُ مُثْقَلَ الخُطَى فِي رَدَهَاتِ القَصْر

أَبْصِر أَهْلَ مِصْرَ...

يَنْتَظِرُونَهُ... لِيَرْفَعُوا إِلَيْه المظْلَمَات وَالرِّقَاع!

... جَارِيَتِي مِنْ حَلَب، تَسْأَلُنِي "مَتَى نَعُودُ؟"

قلت: الجُنُودُ يَمْلأون نقط الحُدُود

مَا بَيْنَنَا وَبَيْنَ سَيْفِ الدَّوْلَة

قالت: سَئِمْتُ مِنْ مِصْر، وَمِنْ رَخَاوَة الرُّكُود

فقلت: قَدْ سَئِمْتُ -مِثْلَك- القِيَام وَالقُعُود

بَيْن يَدَي أَمِيرِهَا الأَبْلَه

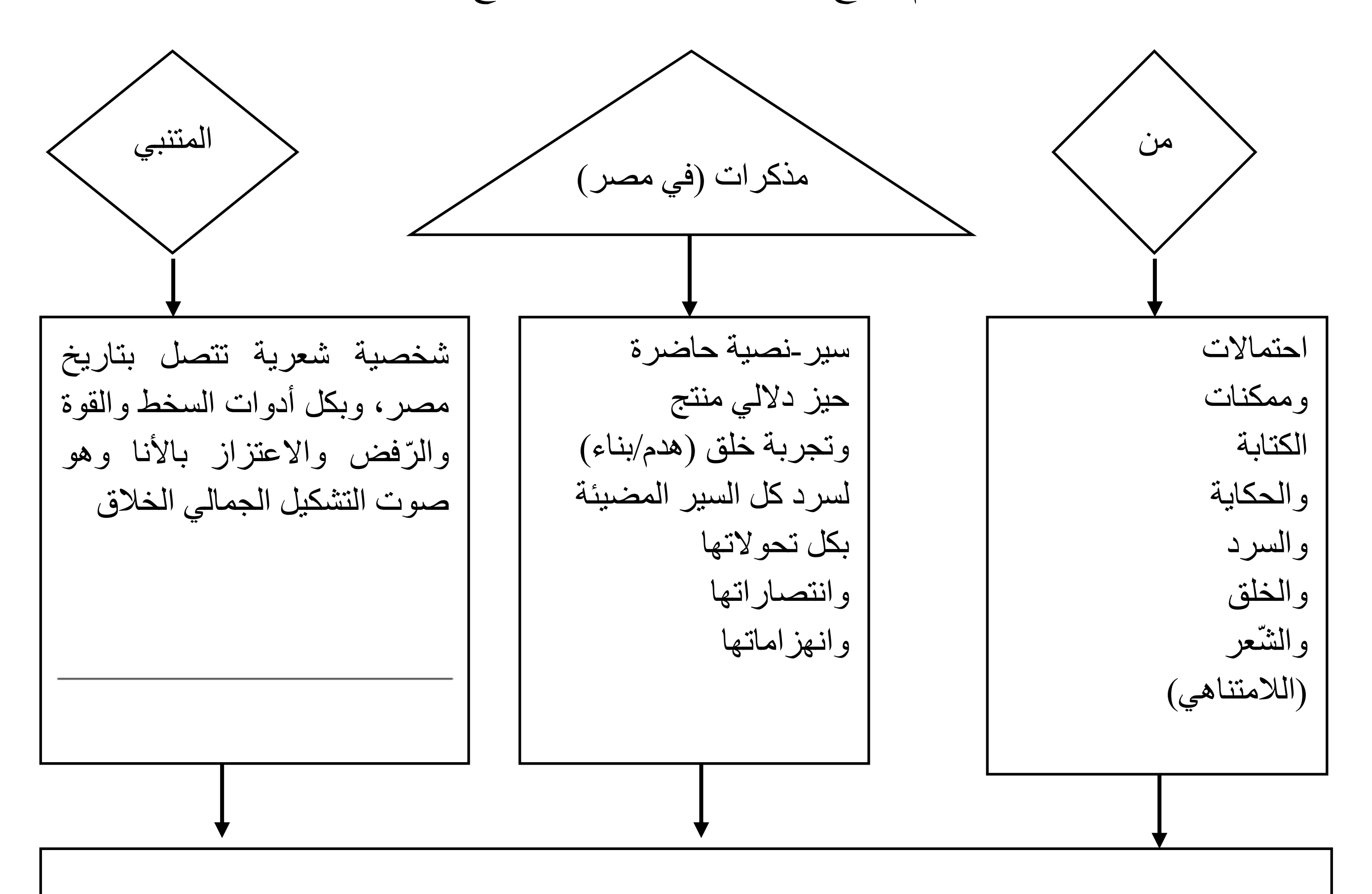
لَعِنْتُ كَافُورًا

وَنِمْت مَقْهُورًا...[1]

يوغل الشّاعر في كثافة الرّموز متتبعا آثار كعوب كلّ الشّخوص في أمكنتها وأزمنتها وهي مترابطة بعضها ببعض في تتابعٍ ممدودٍ وإيقاعٍ مضبوطٍ في تجريةٍ شعريةٍ قصيرةٍ، إلاّ أنّ القارئ لهذه النّصوص سرعان ما يكشف أنّ الرّابط بينها لا يعود إلاّ هويتها التاريخية والموضوعية، وإنّما إلى هم

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص186-187.

جمالي يسعى الشّاعر إلى ترسيخه كلّ مرة عبر دلالات لانهائية، كأنه يوحي بعد ولادة كلّ قصيدة من قصائده إلى حيز الوجود أنّه لم ينجح في الخلق والولادة، فيعيد إنتاج نص آخر وولادة أخرى.



المتلقي بمجموع معارفه وخبراته الثقافية يلتمس ظلالاً من كشوف النّص ورؤاه واحتمالاته، مستجيبا لكل دعواته وتأويلاته، هو عين ثانية وثالثة خلاقة لهويات النّص المتحركة اللّانهائية، فهو مفتون لا يرتوي ولا النّص يبدي كلّ أسراره وشفراته أمام احتمالاتٍ شعريةٍ، ابتداءً من (مقتل القمر/حتى بكائيات زرقاء اليمامة) انتهاءً بكشفيات المتنبي ونبوءاته، ولعلّ المتلقي يلاحظ أنّ الشّاعر لا يقف في حيرته عند دلالة واحدة لا يتجاوزها وإنّما هو يشكل ويخلق تساؤلاته حول احتمالات

ضدّية مفتوحة من نص لآخر '' في ثورة تجتاح الأشكال الشّعرية التقليدية بعد أن أصبحت عاجزةً عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة ''[1].

لقد كانت تجربة الشّاعر (أمل دنقل)، تجربةً متفردةً عميقةً '' عن النّكسة والهزيمة التي ميّز بها الإنسان العربي على كافّة المستويات ''[2]، وفي الحكاية الجديدة نتابع رحلة (**المتنبي/أمل دنقل**)، "**فالمتنبي**"* في طفولته '' يتميّز بقدرته على الحفظ وموهبته المبكّرة وطموحه المتجلّي في قصائده الأولى ''[3] (وأمل دنقل)، اطمأن إلى صورته كشاعرٍ أيضًا بين زملائه في الصبا '' فقدم مستوى مميّزًا والشّعر لديه موقف من الحياة والمجتمع والكون ''[4]، ويقول الشّاعر عن نفسه: «عندما عدت إلى كتابة العر كان أغلب المثقّفين اليساريين المصريين في المعتقلات، ومن هنا وصفت قصائدي في ذلك الوقت صرخةً جريئةً في المنتديات والمحافل الأدبية، فالتفّ حولي بعض المثقفين وشجّعوني ونشرت أولى قصائدي في جريدة الأهرام عام 1961، وكانت تلك نقلة بالغة الأهمّية بالنّسبة إليّ»[5]، إنّه

---

[1] – عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص27.

[2] – أمجد ريان، جدل الماضي والحاضر في تجربة الشّاعر أمل دنقل، مجلة الهلال (مجلة علمية تاريخية أدبية)، بمناسبة ذكرا–الرّابعة)، القاهرة، مصر، ع5، 1 مايو 1987، ص173.

* المتنبي: أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين الجعفي الكندي الكوفي (303هـ–354هـ) (915م–965م)، شاعر عربي من أعظم شعراء العربية ولد بالكوفة (كندة)، ونشأ بالشّام، قال الشّعر صبيا، وفد على سيف الدّولة (ابن حمدان) صاحب حلب فمدحه ومضى إلى مصر فمدح (كافور الإخشيدي) وهجاه بعد ذلك، وقصد العراق وفارس ومدح (عضد الدّولة ابن بويه) الدّليمي في شيراز وعند عودته قتل بالقرب من دير العاقول في الجانب الغربي من سواد بغداد وقاتله (فاتك بن أبي جهل الأسدي) وهو خال صبة بن اليزيد الأسدي، الذي هجاه المتنبي بقصيدته البائية.

كان مستقيما شديد الاعتداء في كبرياء وغرور، متقلب الهوى فاحش الهجاء، فارسا شجاعا.

–انظر: عبد العزيز الدّسوقي، في عالم المتنبي، دار الشّروق، مصر، ط2، 1408هـ–1988م.

–محمد كمال حلمي بك، أبو الطيب المتنبي (حياته وخلقه وشعره وأسلوبه)، القاهرة، مصر، إدارة مكتبة ومطبعة الشباب، 1339هـ–1921م.

[3] – ممدوح عدوان، المتنبي في ضوء الدّراما (دراسة واجتهادات)، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص23.

[4] – شعبان سليم، أمل دنقل (علامة فارقة على خريطة الشّعر المعاصر)، مجلة الموقف الأدبي، (مجلة أدبية شهرية)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ع502، السنة الثانية والأربعون، شباط 2013، ص157.

[5] – وليد شميط، حوار مع الشّاعر أمل دنقل، مجلة الأسبوع العربي، مجلة أسبوعية سياسية اجتماعية محلية، ع3، 1974/02/25، ص12.

التواجد والتزامن في نفس المكان والزّمان، حكاية أولى وثانية هكذا تنتج لنا حكاية (**المتنبي**) في زمن تفكك الدّولة العباسية وظهور الحركات السياسية (**القرامطة**) الدّموية، وبحثه عن أرض جديدة وكلمة أخرى، متصلاً بسيف الدّولة الحمداني مادحًا متقرّبًا ومن زاوية أخرى تشع الفجوات بينه وبين الأمراء حتى استقل (**في مصر**) مادحًا (**كافور الإخشيدي**) ردحًا من الزّمن، حتى ظهور احتمالات الحقد والوشاية، وكان خروجه من مصر في يوم عيد وقال يومها قصيدته المختلفة:

عِيـد بِأَيَّـة حَـالٍ عُـدْت يَا ... بِمَـا مَضَـى أَمْ لِأَمْـر فِيـكَ تَجْدِيـد

أَمَّـا الأَحِبَّـة فَالبِيـدَاء دُونَهُـم ... فَلَيْـتَ دُونَـكَ بِيـدا دُونَهَـا بِيـد

لَـوْلَا العَلَـى لَمْ تُجِـبْ بِي مَـا ... وَجَنَـاء حَـرْف وَلَا جَـرْدَاء قِيـدود

وَكَـانَ أَطْيَـب مِـنْ سَـيْفِي ... أَشْـبَاه رَوْنَقَـه الغَيـد الأَمَالِيـد

لَمْ يَـتْرُك الـدَّهْر مِـنْ قَلْبِي وَلَا ... شَـيْئًا تَتيمُـه عَـيْنٌ وَلَا جيـد

يَا سَـاقِيِي أَخَمْـرُ فِي ... أَمْ فِي كُؤُوسكَمَا هُـم وَتَسْـهيد؟

أَصَـخْرَة أَنَا مَـالِي لَا تُحَـركنِي ... هَـذِه المِـدَام وَلَا هَـذِي الأَغَارِيـد[1]

والنّص يوازي سطرًا شعريًّا في قصيدة (أمل)، في تناصّ تآلفي، وقد أشار (**رولان بارت**) أنّ "كلّ نصّ هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء "[2]، لكن (أمل) يستحضر نصا بكامله في حوارية (**المتنبي/كافور**)، وللنص الشّعري يحدّد عناصر في عتبة القصيدة ويساعد على توجيه وسيطرة تلقي نصّ ما وتتألفّ ملازمة النّص من لوازم ملتصقة بالنّص[3].

(أمل) يختزل البداية والنّهاية، فلا يمكن العثور على تتمّةٍ للحكايةٍ التناصية عبر مأساة المتنبي الدّرامية الشّكسبيرية، فهي الأفدح والأعمق وكأنّ الشّاعر يرفض دمعًا وينزف دمًا من روحٍ جريحةٍ مقاومةٍ، ذبيحة شهيدة يتنافذ ويتناضح مأساة الحسين بين منصور الحلاج مع مأساة الحسين في

---

[1] – المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1403هـ/1983م.

[2] – أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لابراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص153.

[3] – جراهام لان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص142.

كربلاء، ومع شهداء النّكسة في المقاومة، ويقدح شرر هذه اللّغة ويشعل حتى أحطابها الرّطبة ويتذاهب بها شهبًا ونيازك، أقمارًا وشموسًا ونجومًا ويخالط في نكهاتها وأمزجتها واخلاطها أزمنة وكائنات ومدائن وأساطير، '' فيقوم الشّاعر بعملية (**التقابل**) في أجزائها، [التقابل بين شخصيةٍ يكرهها الشّاعر وهو (**كافور**) وبين شخصيةٍ أخرى يتوافق معها وهي شخصية (**سيف الدّولة**)، والتقابل بين الماضي والحاضر والحلم والواقع] ، '' ويتقنع الشّاعر بشخصيته (**المتنبي**) ويتكلم بأقوى الضمائر للاتحاد والامتزاج بقناعه وهو ضمير المتكلم ويبدأ قصيدته بإبراز كرهه لحياة يعيشها في القصر حيث أصبح (**ببغاء**) في يد السلطة ويبدأ التقابل ''[1]، بين الكره والرّفض والثورة، حين يتعانق ويتعازف اليأس مع الموت، وأظن أنّ (**المتنبي وأمل**)، صوت منفرد (**SOLO**)، يتقارع أحوال القهر والظّلم والاستكانة، يقول (أمل) في نهاية القصيدة:

..."عِيدٌ بِأَيَّة حَالٍ عُدْتَ يَا عِيد؟

بما مَضَى؟ أَمْ لِأُرْضِي فِيك تَهْوِيدَة؟

"نَامَتْ نَوَاطِير مِصْر" عَنْ عَسَاكِرِهَا

وَحَارَبْتُ بَدَلًا مِنْهَا الأَنَاشِيد!

نَادَيْتُ: يَا نَيْل هَلْ تَجْرِي المِيَاه دَمًا

لِكَيْ تَفِيضَ، وَيَصْحُوا الأَهْلُ إِنْ نُودُوا؟

" عِيدٌ بِأَيَّة حَالٍ عُدْتَ يَا عِيد؟[2]

(حزيران 1968)

تتقاطع مقدّمة القصيدة ونهايتها في إلحاحٍ دائمٍ وجريءٍ حيث تتكرّر المقاطع داخل النّص مع سردٍ متواصلٍ وتنويعٍ شعريٍّ يدخل ضمن الاحتمالات المفتوحة للشّعر، فلا تنفع سوى النّهايات المعلّقة، ذلك أنّ النّهاية في تكرارها، تمنع المتلقّي من الغوص كثيرًا في المشاهد الدّاخلية وهي ''إعادة

---

[1] – حامد صدقي، فؤاد عبد الله زاده، صوت المتنبي في تجربة أمل دنقل الشّعرية، مجلة أهل البيت عليهم السلام (مجلة فصلية محكمة)، جامعة أهل البيت، كربلاء المقدسة، العراق، ع12، السنة السادسة، 1422هـ/أيلول 2012م، ص110.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص190.

صياغة لبعض مواقف المتنبي وقصائده"[1] والشّاعر (أمل دنقل) في ذروة احتجاجه الوجودي والسياسي على فساد العالم ورمزية (**الخمر**) هي رمزية جدلية للظاهر والباطن كقانون أساسيّ في الشّعر في يقينية المعنى واحتمالاته، وكأنّ سكاكين الدّاخل تسلخ جلد اللّغة الكتيم السميك كي يستظهر عصب اللّغة وعنواها ونضارتها وغضارتها وطزاجتها وكل تحوّلاتها وانزياحاتها، فيما يندغم الشّاعر (**أمل**) مع نصّ (**أبي نواس**)* الشّهير:

دَعْ عَنْـكَ لَـوْمِي فَـإِنَّ اللَّـوْمَ إَغْـرَاء وَدَاوِنِي بِالـتِي كَانَـتْ هِـيَ الـدَّاء[2]

لَا بُدَّ هُنَا فِي تَقَاطُعَات وَصَهَارَات الأَقْنِعَة (المتنبي، أبو نواس)

أَنْ يَبْزُغَ السُّؤَال: مَا الوَظِيفَة الفنّية للشّعر؟ هل الدّخول في تضاعف الشّعر وثورته، التماس للمستقبل؟!، وكأنّ اللّغة التي يتطارحها هؤلاء الشّعراء، دهشة ضوئية وشطحات تكاد تكون صوفية، ولعلّ النّص المصاحب لديوان (**غرداية**) للشّاعر الجزائري عثمان لوصيف، يتجارح ويتطارح رماد الثورة والرّفض و(**لا**) عند كلّ الأقنعة الدّنقلية:

«●وَطَنِي لَوْ شَغَلْت بِالخُلْد عَنْهُ
نَازَعَتْنِي إِلَيْه فِي الخُلْد نَفْسِي

أحمد شوقي

● رِسَالَة الشّعْر فِي الدّنْيَا مُقَدَّسَة
لَوْلَا النّبُوَّة كَانَ الشِّعْر قُرْآنا

مفدي زكريا

[1] – خالد الكركي، الرّموز التراثية في الشّعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرّائد، عمان، ط1، 1989، ص231.

* أبو نواس: هو الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن الصباح الحكمي المذحجي المكنى بأبو علي المشهور بأبي نواس، شاعر عباسي من أم فارسية عرف بلهوه ومجونه وحبه للخمر وشعره الزاخر بالكثير من جوانب حياته ومعتقداته، عاش بالبصرة واترحل إلى بغداد وهرب إلى مصر ثمّ عاد إلى بغداد وقد نظم الكثير من الأشعار في الغزل والمدح والخمريات وقيل أنه تاب قبل موته، وتميز شعره بالقوة والسلاسة وخفة التراكيب والصور الجديدة.

[2] – أبي نواس، ديوان أبي نواس (برواية الصولي)، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات المتحدة، ط1، 1431هـ/2010م، ص51.

. التَّصَوُّف بِرِقَّة مُحْرِقَة

الصَّوْفيَّة أَطْفَال فِي حَجْر الحَقّ»[1]

أبو بكر الشّبلي

الشّاعر (أمل) يرمي عباءة النّكسة ويعلي من شأن الأقنعة ويرفعها " فالمتنبي أخذت تتكوّن حوله حلقةٌ من المعجبين به ووجد الشّاعر في تكوينها رضا لكبريائه ولربّما اطمأن إليها ليتّخذ منها درعًا لخصومه، ولم يكن الجيل النّاهض هو كلّ من التف حول المتنبي بل انضمّ إليهم رجالٌ ناضجون كالببغاء... "[2]، (**وصرت في القصور ببغاءً /عرفت فيها الدّاء**)، ويربط الشّاعر مرايا الشّخصيات المكرّرة التي ترتسم معالمها، بالنّمذجة والرّتابة والحياد والالتصاق والاتباع والنّقل في (**موتيف**) يتناقض مع شخصية (**المتنبي**) " التي تحكي كتب الأدب عن نبوته الشّعرية، سيرا مختلفة وتروى له المعجزات "[3]، في تجربةٍ نورانيةٍ ثوريةٍ " تختلط فيها الحكمة المستعرة بالحزن المبسوط العميق"[4]، وتتمثّل التجربة في مطلع القصيدة:

التَّعَلُّـــــــل لَا أَهْـــــــلٌ وَلَا وَطَـــــنٌ وَلَا نَـــــدِيمٌ وَلَا كَـــــأْسٌ وَلَا سَـــــكَنُ

أُرِيـــــدُ مِـــــن زَمَـــــنِي ذَا أَنْ يبْلغَـــــنِي مَـــا لَـيْسَ يَبْلُغُـه مِـنْ نَفْسِـه الـزَّمَنُ[5]

ولأنّ (أمل) على بينةٍ ثوريةٍ من شعره وتناصّه فقد انتهى ساخرًا من المشهد العامّ ومن المشهد الخاصّ من وصف المتنبي لكافور الإخشيدي [**ووجهه المسود/الشّفة المثقوبة/الرّجولة المسلوبة...**] والمتنبي الذي " انتهى إلى مصر بسنة ست وأربعين وثلاثمائة بعد أن فارق سيق الدّولة بأشهر "[6]مادحًا (كافور الإخشيدي)، حتّى أوجس منه خيفة لتعاليه في شعره وطموحه إلى الملك.

---

[1] – عثمان لوصيف، غرداية (ديوان)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص5.

[2] – الصائب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، الكشف عن مساوئ المتني، تحقيق: الشّيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النّهضة، بغداد، العراق، ط1، 1965، ص15.

[3] – محمد كمال حلمي بك، أبو الطيب المتنبي (حياته وخلقه، وشعره، وأسلوبه)، ص 39 .

[4] – عبد العزيز الدّسوقي، في عالم المتنبي، ص92.

[5] – المتنبي، ديوان المتنبي، ص471.

[6] – طه حسين، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014، ص239.

المتلقي ليحس " بهول المفارقات التي يلتقطها أمل دنقل ويحاول إبرازها أمام القارئ ليلفت انتباهه إلى طرفي النّقيض"[1]، ويتسبّب ذلك في نوع من خلع لقناع الذّات وسط زحام شخصيته المتنبي الذي "كشف عن مزيتين اثنتين في أسلوبه وهما: التضاد والإيجاز"[2] وهذا ما تحاكيه مقاطع القصيدة عند (أمل)، فتشتغل كلّ أدوات البناء من أجل هم واحد (**ثورة الذّات**)، فالشّعر يجب " أن يكون مرتبطًا بالثورة لأنّه هو نفسه يجب أن يكون ثورة فالرّؤية الشّعرية هي رؤية سابقة على الواقع وهي رؤية تريد أن تغيّر الواقع الموجود وترفضه "[3]، والواقع ترجيعي استرجاعي بين الصمت أو الموت في (**ديالوج**) وهمهمة بين (المتنبي) وجاريته الحلبية التي ترغب في العودة إلى حلب: لكن ضجر الشّاعر، إدانة للسلطة الغائبة الحاضرة، [**قد سئمت من مصر/من رخاوة الرّكود/سئمت مثلك القيام والقعود**].

ليحصل الشّاعر (أمل) على خصوباته وخصوماته الشّعرية المتحاورة، يحرك (**الكاميرا**) الشّعرية، لينشغل بكلّ مشهدٍ صغيرٍ ورمزٍ تاريخيّ بتشكيل (**مونتاج**) بصريّ بين (**المتنبي**) و(**كافور**) و(**سيف الدّولة**) و(**خولة**)[4]* و(**عبلة الرّويني**) –فيما هو آت–إنّه الحلم بالولادة في استبطانه وتجويره وتجوينه

[1] – عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص66.

[2] – ريجيس بلاشير، أبو الطيب المتنبي (دراسة في التاريخ الأدبي)، تر: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص360.

[3] – ميشال خليل جحا، أعلام الشّعر العربي الحديث (من أحمد شوقي إلى محمود درويش)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص243.

*–خولة: أخت سيف الدّولة الحمداني (303-356هـ/915-967م) وهو علي بن أبي الهيجاء بن حمدان بن الحارث سيف الدّولة التغلبي مؤسس إمارة حلب، وتميزت سنواته الأخيرة بالهزائم العسكرية لعجزه المرضي وانخفاض سلطته، ويقال إنّ المتنبي أحب (خولة) وقد بانت مشاعر الحب الدّفين في رثاء (خولة) عندما بلغه نبأ وفاتها:

يَا أُخْــتَ خَــير أَخٍ يَا بِنْــت خَــيْر أَب ... كِنَايَــة بِهِمَــا عَــن أَشْــرَف النّسَــب

جَــلَّ قَــدَرُك أَنْ تُسَــمَّى مؤمنــة ... وَمَــن يَصِــفُك فَقَــد سَمَــاك للعَــرَب

لَا يَمْلِــكُ الطَّــرَبُ المحْــزُون منْطَقَــهُ ... وَدَمْعُــهُ وَهُمَــا فِي قَبْضَــة الطَّــرَب

غَـدَرت يَا مـوت كَـم أَفْنَيْـتُ مِـنْ عَـدَدٍ ... بِمَــن أُصِــبْت وَكَــم أَسْـكَت مــن لجــب

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص187.

وتحريفه ومضايفته واستجرار الحمى الشّاعرة التي فيه، فتوظيف شخصية (**خولة**) أخت سيف الدّولة الذي فارقه المتنبي وهو غير كاره له، توظيف ينتهي بعد جملة من الأفعال المدماكة:

[**أكره، أدمنتها، أتيت، صرت، عرفت، أمثل، أبصر، أبكي، يومئ، يستشدني، أنشده، أسير، قلت، سئمت، لعنت، نمت، لقيتها، افترقنا، نبوحا، تجوس، يفتر، أشم، أضم**...] وهي لحظات فارقة لأسئلة ذاتية عشقية ووجودية، نموذج بجوارحه بحثا عن مشروع شعريّ جديد وذات جديدة رغم الظلال السوداوية والأحزان القومية الكبيرة:

** "خولة" تِلْكَ اليَدَوِيَّة الشّمُوس

لَقِيتُهَا بِالقُرْبِ مِنْ "أريحا"

سَرِيعَة، ثُمَّ افتَرَقْنَا دُونَ أنْ نَبُوحَا

لَكِنَّهَا كلّ مَسَاء فِي خَوَاطِرِي تَجُوس

يَفْتَر بِالشَّوْق وَبِالعِتَاب ثَغرَهَا العَبُوس

أَشُمُّ وَجْهَهَا الصَّبُوحَا

أَضُمُّ صَدْرَهَا الجمُوحَا![1]

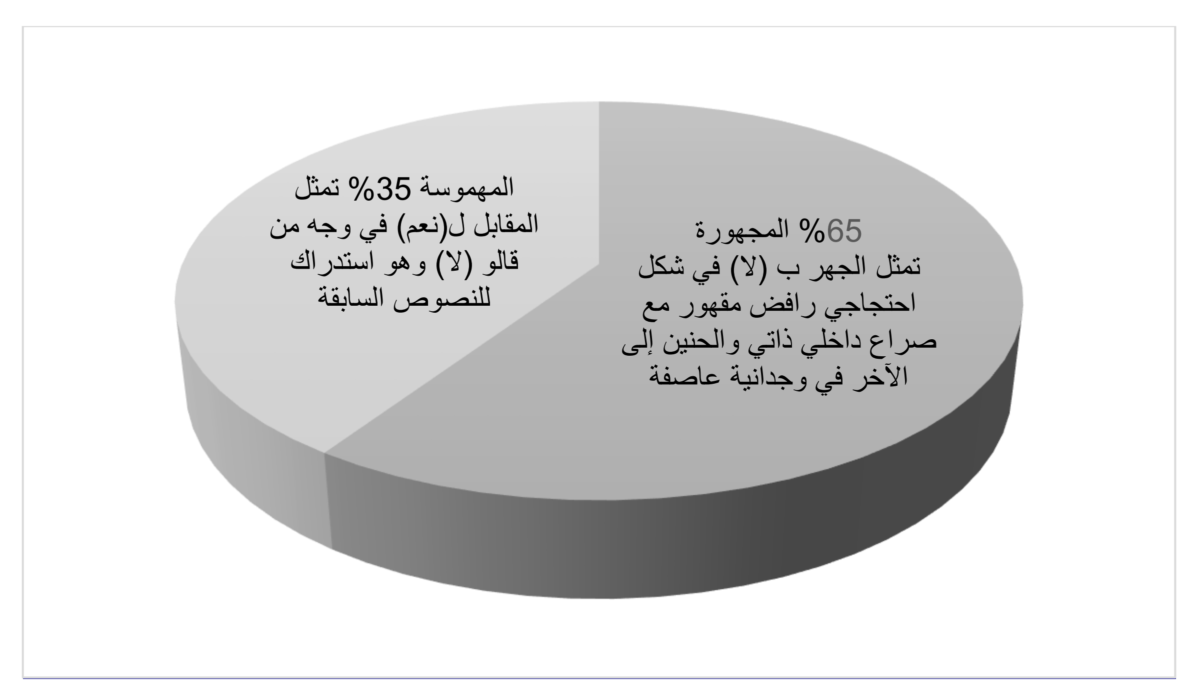
بعد عامٍ من الخيبات والجراح في حزيران 1968، تاريخ إنتاج القصيدة '' ينظم أمل دنقل هذه القصيدة ووجدانه ما زال مثقلا بمشاعر الهزيمة والانكسار فيسقط ذلك على شخصية المتنبي الأسير الذي تجبره السلطة الغاشمة التي تتمثّل في كافور الإخشيدي على أن ينشر فيه الأماديح''[2]، هذا الثقل تشكل في توزيع الأصوات المجهورة في النّص: '' أ (286)، ب(55)، ج(30)، د(58)، ذ(3)، ر(69)، ز(4)، ض(8)، ظ(4)، ع(41)، غ(13)، ل(146)، م(84)، ن(108)،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص187.

[2] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص122.

والأصوات المهموسة: أ(11)، ت(78)، ث(11)، ح(36)، خ(13)، س(48)، ش(18)، ص(54)، ط(15)، ف(37)، ق(41)، ك(99)، هـ(43) ''[1].

وسنشهد غلبة الأصوات المجهورة، وهو الحبل السرّي الخفي الذي يربط بين الصراع الدّاخلي والوجود المستحيل، بين المناجاة للحبيبة في ظلّ أشجار البرقوق والكروم وغابات النّخيل وبين الانسحاق والانكفاء.



يشرع (أمل) في كتابة تحوّل عنيف '' تخضع له الشّخصية التاريخية الواقعية عندما تم توظيفها لأداء دلالاتٍ معيّنةٍ في استغراق كلي''[2]ونفس واحد، فقد لجأ '' إلى مقاطع لا يفصل بينها شيء ''[3]بتكرار مفردات وجمل وإيقاعات وأصوات متداخلة متعارضة؛ '' فالتأثير الموسيقي قد يغذّي البناء الشّعري بعناصر: **عنصر التكرار، عنصر الحوار الدّرامي، تداخل الأصوات المتعارضة الكورس،**

[1] – سيد رضا مير أ حمدي–علي نجفي أيوكي–زهر سهرابي كيا، دراسة قصيدة " من مذكرات المتنبي في مصر "من منظور أسلوبي، مجلة بحوث في اللغة العربية (نصف سنوية علمية محكمة)، كلية اللغات الأجنبية، جامعة أصفهان، إيران، ع15، خريف/شتاء 1438هـ ق /1395 هـ. ش، ص80.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدّالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، ص173.

[3] – ثائر زين الدّين، أبو الطيب المتنبي في الشّعر العربي المعاصر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص42.

أو الأغنية "[1]، وشرط ذيوع الشّعر أن ينسجم الشّاعر مع بيئته اللّغوية في ألفاظه وأخيلته وأوزانه، يقول (أمل):

(سَاءَلَنِي كَانور عَنْ حُزْنِي

فَقُلْتُ إِنَّهَا تَعِيشُ الآنَ فِي بِيزَنطَة

شريرَة... كالقِطَّة

تصيح "كافوراه... كافوراه"

فَصَاح فِي غلَامِهِ أَنْ يَشْتَرِي جَرِيَة رُومِيَّة

تُجلد كَيْ تَصِيحَ "واروماه... واروماه..."

... لِكَي يَكُونَ العَيْنُ بِالعَيْن

وَالسِّنُ بِالسِّنِّ!)[2]

لدى (أمل): تقاليب الزّمان والمكان وله عذاباته وحضوراته يحاول الخلاص بالشّعر؛ ولكن هذا الطوفان الدّموي كأن لا منجي ولا عاصم إلاّ ما يلطف فيه التضاد والتقابل معا ويستمر فداء استغاثاته (**كافوراه... كافوراه**) في حكايةٍ تخييليةٍ كتذكير بتلك الحكاية التاريخية لزوجة الملك المظفر (**سيف الدّين قطز**)*، (**جلنار حب الرّمان**)** صاحبة الصرخة الشّهيرة (**وإسلاماه**) والتي كانت

---

[1] – فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشّعر)، دار نون للشّعر، رأس الخيمة، الإمارات المتحدة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص82.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص188.

* سيف الدّين قطز: الملك المظفر سيف الدّين قطز محمود بن ممدود بن خوارز مشاه، هو سلطان مملوكي، تولى الملك سنة (657هـ/1259م)، بطل معركة عين جالوت وقاهر التتار المغول وأحد أبرز ملوك مصر، قتل في طريق عودته من دمشق إلى القاهرة.

** جلنار حب الرّمان: زوجة الملك المظفر سيف الدّين قطر، حسب روايات اختلف في صحتها، فالمراجع التاريخية لم تذكر وجودها ولم تشر إليها، إلاّ في روايات نادرة، حسب ما ذكر (المقريزي) في موسوعة (السلوك لمعرفة دول الملوك)، (والنّجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة) لابن تغري بردي.

–انظر: جمال الدّين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردى الأتابكي النّجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، قدم له وعلم عليه: محمد حسين شمس الدّين/إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

آخر كلمة نطقت بها قبل أن تموت شهيدةً على يد التتار في عين جالوت، وقد كانت الشّخصية التخييلية في رواية "**علي أحمد باكثير**"*** "**وإسلاماه**"[1]، وقد رسم (أمل) لذلك ʼʼ لوحة تسجيلية متكاملة لواقع مادية حسية ووجدانية تشكّل حالة من الترابط بين زمن الحاضر والمؤلم والمستقبل الذي ينم عن تفاعل ʻʻ[2]، فتبرز الرّواية التاريخية مع رواية (**باكثير**) مخالفة في جدليةٍ ساخرةٍ مقطع القصيدة (**كافوراه... كافوراه/ واروماه... واروماه...**) إنه الاتحاد بماء اللّغة في تقابلاتها ومستويات ترميزها التي تتدفّق في سيولة وسلاسة تتخاصف وتتحاصر بموجب قانون الثأر الدّنقلي [**العين بالعين والسنّ بالسنّ**]، وكأنّه يتكاشف قوانين (**حمورابي**)، عين واحدة بعينٍ واحدةٍ فقط، (**والعبارات الثوراتية**)، العين بدلاً من العين وكسر بكسرٍ وسن بسنٍ، وما جاء في (**الإسلام**)، قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلَى الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالْأُنْثَى بِالْأُنْثَى﴾*، ﴿وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ﴾** فالشّاعر في القصيدة يقدّم كلّ المشاهد التبادلية بمفارقاتٍ حادّةٍ ومطالعاتٍ فرديةٍ تاريخيةٍ وهو في هذه التضادّات، يجد لذّة في تهشيم أيّة انطباعات سالبة، ʼʼفيبرز هذا التوازي، مقدار تعلق الشّاعر بخولة وهو تعلّق عبر عنه بطريقةٍ إيقاعيةٍ في حزنٍ خفيّ وحنينٍ طافحٍ بالألم ʻʻ[3] من هنا يصير

-تقي الدّين أبي العباس أحمد بن علي بن عبد القادر العبيدي المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك: تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

*** علي أحمد باكثير: علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي (1910/12/21-1969/11/10م)، شاعر وروائي مسرحي مصري من أصل حضرمي أندونيسي المولد، له من المؤلفات والرّوايات والمسرحيات الكثير أشهرها: الثائر الأحمر، وإسلاماه، سلامة النّفس، سيرة شجاع والمسرحيات: عودة الفردوس، هاروت وماروت، روميو وجوليت، قطط وفئران، جلفدان هانم، فاوست الجديد، مسمار جحا...

[1] – علي أحمد باكثير، وإسلاماه (رواية)، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، 2002.

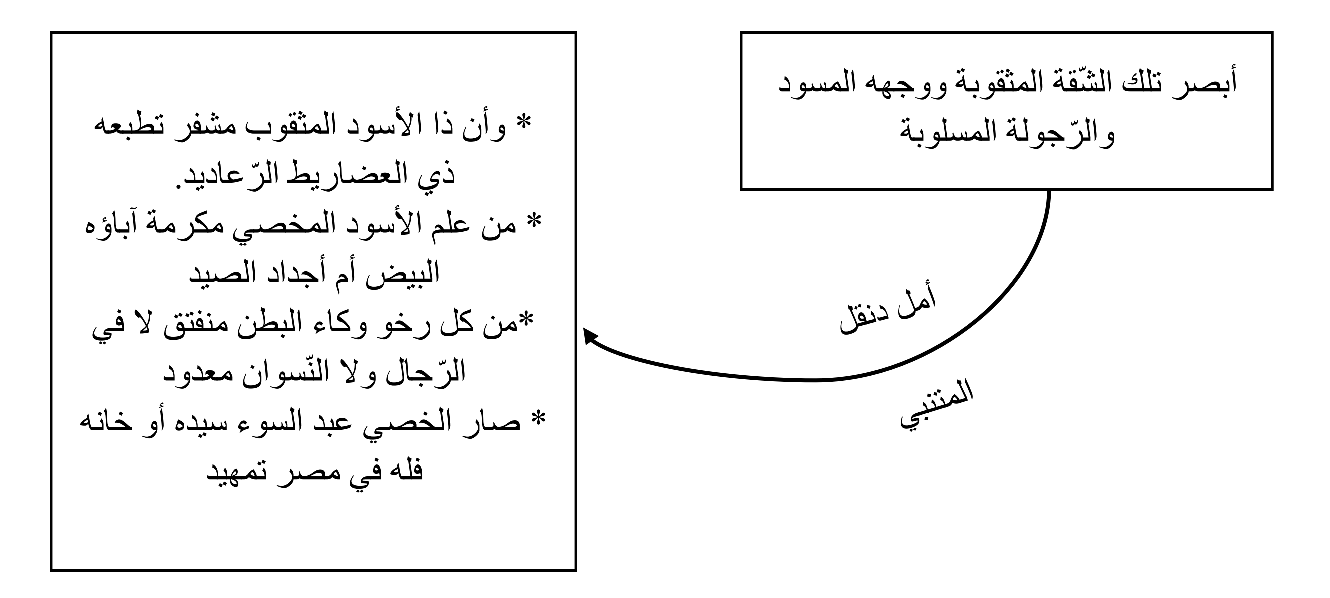
[2] – صادق هاشمي أمجد-نادي ثقيل بور-لاله مولى زاده-جعفر عموري، الفضاء الكرونوتوبي في شعر أمل دنقل (دراسة قصيدة: من مذكرات المتنبي، نموذجا، مجلة أهل البيت (عليهم السلام)، مجلة فصلية محكمة، جامعة أهل البيت، كربلاء المقدسة، العراق، ع37، (31 ديسمبر/كانون الأول 2018)، ص387.

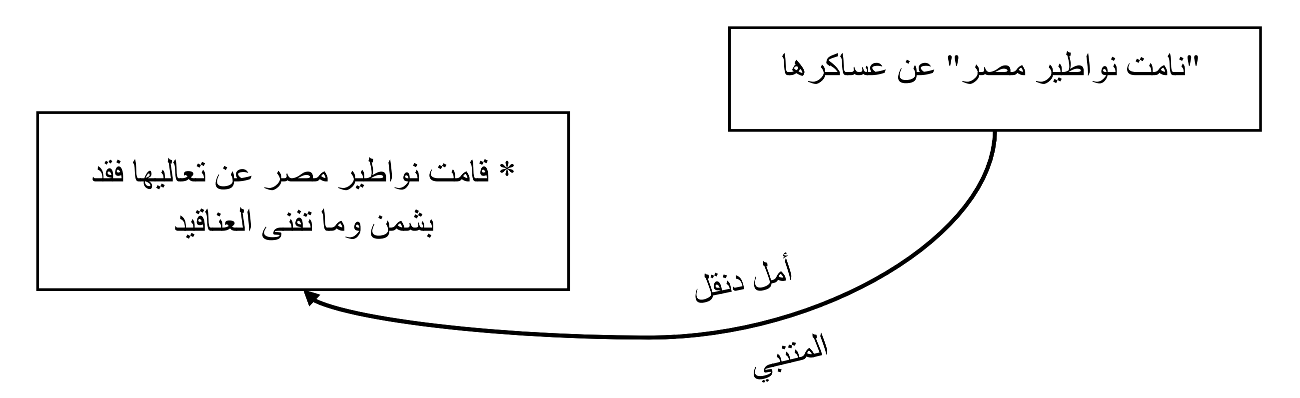
* سورة البقرة، الآية 178.

** سورة المائدة، الآية 45.

[3] – سعيد محمد بكور، تفكيك النّص (مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة)، مقارنة بين المتنبي وأمل دنقل، ص98.

الشّعر كينونة الذّات الشّاعرة والمصابيح الكاشفة التي يطلّ بها على الآخرين في رؤيا نافذة حادّة، ونجد ذلك في المفارقات التصويرية بين (**أمل**) و(**المتنبي**).





وكأن هذه المفارقات التصويرية لم تكن كافية فينوّع في '' **مفارقة ذاتية مفردة/ مفارقة واقعية/ مفارقة تاريخية/ مفارقة تصويرية مركبة** ''[1]، في إيقاعٍ داخليٍّ ينسج ألفة الرّوح وغربة الجسد في لغةٍ توليديةٍ متفجّرةٍ حرائقيةٍ ساخنةٍ صارخةٍ (**وامعتصماه***/ **وا إسلاماه/ كافوراه/ واروماه**) فبأيّة حالٍ عدت يا عيد؟!

[1] – سعيد محمد بكور، تفكيك النّص (مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة)، مقارنة بين المتنبي وأمل دنقل ، ص114.

* وامعتصماه: بحسب الرّوايات هي مقولة لامرأة مسلمة قد استنجدت بالخليفة المعتصم من الرّوم، حرك على إثرها المعتصم آنذاك جيشه لنجدتها وقيل أن رجلا قدم للمعتصم ناقلا له حادثة شاهدها قائلا: يا أمير المؤمنين، كنت بعمورية فرأيت امرأة عربية في السوق مهيبة جليلة تتسحل إلى السجن فصاحت في لهفة: وامعتصماه وامعتصماه، فأرسل (المعتصم) رسالة إلى أمير

رابعا: خاتمة " الانعتاق والفرار"..

(ديباجه):

الشّاعر (أمل دنقل) في ديوانه **(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)** يحقق الشّعر بمفاهيم متباينةٍ إنّه في صميم المعادلة المجهولة الحدود والأطراف، بعد سنوات الصبا وأيام الإسكندرية ومجموعةٍ شعريةٍ ذاتيةٍ، يطلق جسده وصرخته على سويته على سجيته وانفلاته؛ إنّه لا يقول الشّعر، ولا يتقوّله ولا يكتبه إنّه ينقال فيه وينكتب معه، يشمه في كلّ مكان ويرعاه دون أن يبارح، إنّه في تضاعيف الشّعر والحياة، متنوّع متبدّل أبدًا، فهو على مدّ ثمانية عشرة قصيدة في الدّيوان، لم يخب حلمه في الحياة والحبّ، ولم ينزح عن أقانيم الولادة والنّمو والموت والانبعاث، ولم يترك الجسد إلاّ شاكيًا باكيًا، مهاجمًا منحدرًا، يفيض ويستفيض أحوالاً ومقاماتٍ، مقابساتٍ وأوائل، يوزعه بعدالة على العالم، يقول:

آه... مَا أَقْسَى الجِدَار

عِنْدَمَا يَنْهَضُ فِي وَجْهِ الشّرُوق

رُبَّمَا نُنْفِقُ كُلَّ العُمْر... كَيْ نَثْقِبَ ثَغَرَه

لِيَمُرَّ النُّورُ للأَجْيَال... مره!

....

رُبَّمَا لَوْ لَمْ يَكُن هَذَا الجِدَار...

مَا عَرَفْنَا قِيمَة الضَّوء الطَّلِيق!![1]

الشّاعر (أمل) يوزّع كلّ أدوات الشّعر والأقنعة والرّموز، على العالم كما يوزع تضاريس جسد المرأة في ديوانه **(مقتل القمر)**، على الطبيعة، هذا الجسد الحبيب المستحيل الهضم والانخلاع،

عمورية قائلا له: من أمير المؤمنين إلى كلب الرّوم اخرج المرأة من السجن وإلا أتيتك بجيش بدايته عندك ونهايته عندي فلم يستجب الأمير الرّومي وانطلق المعتصم بجيشه ليستعد لمحاصرة عمورية فمضى إليها فلما استعصت عليها قال: اجعلوا النّار في المجانيق وارموا الحصون رميا متتابعا ففعلوا، فاستسلمت ودخل المعتصم عمورية فبحث عن المرأة فلما حضرت قال لها: هل أجابك المعتصم، قالت: نعم.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص107.

يستهلك الطّاقة الحيوية والشّعرية؛ لكنه لا يستنفذها كما لا تستنفذ أنوار الشّروق في وجه أقنعة الاستلاب والموت وال(**نعم**)، فالشّاعر يبتدئ ديوانه في غضارة وطزاجة شعره ولغته وإيقاعاته لنصٍّ مجاورٍ مصاحبٍ للديوان كديباجةٍ ثابتةٍ وبيانٍ يدفع ضمن تحوّلات الشّعر الضارية وجدار الحياة إلى قنص الدّلائل والإيحاءات، وإلى الابتداء دومًا، دون أن يجعلنا نظنّ لحظةً واحدةً أنّه ينتهي؛ إنّه في مدار الرّؤى والحلم والتخييل يعصف وينعصف، يقصف وينقصف، يفصح ويعجم يروح ويجيء، يصاول ويحاول، يدور حول المركز ويتنابذ في الفراغ والثغرات، باحثًا عن (**وجه الشّروق**) و(**الضوء الطليق**).

إنّ بنية العلامات المحذوفة والتعجب في المقطع الصغير لافتة للانتباه في ديباجة (أمل) فهي ترصد الواقع وحيثياته وتطرح الأسئلة الوجودية والحارقة، دون أن يجد لها جوابًا، لقد صار رمادًا يخوض متاهة الحياة ومتاهة الشّعر كما يخوضها الشّاعر (صلاح بوسريف)*:

لَيْسَ الله حَجَرًا يَحْجُبُ الرُّؤْيَة

أَوْ جِدَارًا عَالِيًا خَلْفهُ أَوْدَع فخَاخَا

لصدَّ الكَائن عَن فَكِّ حجب المجَاز عَنِ اللَّفْظِ

بَلْ إِنَّهَا تَدُور[1]

الشّاعر في تأريخ للسيرة والحياة والصخب الكوني يقدّم عميق الرّؤى وغور التجربة في صادراتٍ وارداتٍ وظلمةٍ ونورٍ عند (الفيتوري)**:

---

* صلاح بوسريف: أكاديمي وشاعر مغربي من مواليد 1958 بالدّار البيضاء المملكة المغربية، حاصل على شهادة الدّكتوراه في اللغة العربية وآدابها في الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، رئيس سابق لاتحاد كتاب المغرب وعضو مؤسس لبيت الشّعر في المغرب وعضو في المنتدى العالمي للشّعر، له من المجموعات الشّعرية: فاكهة الليل (1994)، على إثر سماء (1997)، شجر النّوم (2000)، (متوءات زرقاء) (2002)، حامل المرآة (2006)، رفات جلجاش (2017)، له من الكتب النّقدية: رهانات الحداثة، ديوان الشّعر المغربي، حداثة الكتابة، الشّعر وأفق الكتابة، السهم والوتر.

[1] – صلاح بوسريف: خصال الماء (ديوان)، منشورات دار سليكي أخوين، طنجة، المغرب، ط1، 2019، ص75.

** الفيتوري: محمد مفتاح الفيتوري (1936–2015)، شاعر سوداني، من رواد حركة الشّعر الحر ولد في (الجنينة) غرب دارفور بالسودان ونشأ بالإسكندرية بمصر، وعمل محرّرا بالصحف في مصر وعمل مستشارا ثقافيا في عدة سفارات نفي عام 1974 من السودان لمعارضته النّظام وأقام بعدها في ليبيا والمغرب حتى عادت إليه الجنسية السودانية عام 2014، من دواوينه

"وَمَعَ الظّلْمَة يَصْحُو الشّعَرَاء

يسْقوْن نُفُوسًا مَيّتَه

وَيُضيئون عُيُونًا عَمْيَاء

وَيُغَنُّونَ لِفجرَ آت

فجْر بُشْرَى الأَضْوَاء..."[1]

وكأنّما الجدار مقبرة الحياة الغائرة المتشاكلة، إنه يتناهب روحه ويتآكل جسده، يمضع ذاته ويتفلها من خلال ثغرة، وما يثقل فيه ويسفل أو يرسب في قاع عظامه هو الهمّ (**الصباحي**)، فهو في أقنعته ورموزه وشخوصه الإنسانية والشّيئية، فاقد الرّضا، متطوّح بين (**لا**) وال (**نعم**)، بين الشّك واليقين أسير شوارده وتردّداته، وشروطه الشّعرية لمعادلة الحدوس.

ونجد الشّاعر "**محمود درويش***" قريبا منه:

"قَصَائِدُنَا بِلَا لَوْن

بِلَا طَعَام... بِلَا صَوْت!

إِذَا لَمْ تَحْمِل المِصْبَاحَ مِن بَيْت إِلَى بَيْتٍ!

وَإِن لَمْ يَفَهَمْ "البسطا" مَعَانِيهَا

فَأَوْلَى أَن نُذَرِّيهَا

الشّعرية: أغاني إفريقيا (1955)، عاشق من إفريقيا (1964)، ثورة عمر المختار(1974)، عصفورة الدّم (1983)، يأتي العاشقون إليك (1989)، قوس الليل... قوس النّهار (1994)، عريانا يرقص في الشّمس (2005)، توفي يوم الجمعة 24 أفريل 2015 بالرّباط المغرب بعد صراع طويل مع المرض.

[1] – محمد الفيتوي، الأعمال الشّعرية للشّاعر محمد الفيتوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، مج1، ص102.

* محمود درويش: (13 مارس-09/1941 أوت 2008)، ولد في قرية (البروة) في الجليل قرب عكا، نزح برفقة اللاجئين الفلسطينيين عام 1948 إلى لبنان ثمّ عاد وأكل تعليمه الثانوي في كفر سايف اعتقل عدة مرات ثمّ سافر إلى الاتحاد السوفياتي للدراسة ثمّ انتقل إلى القاهرة، ولبنان، أسس مجلة الكرمل، من رواد حركة الشّعر الحر، له من الدّواوين: انا الموقع أدناه، أثر الفراشة، في حضرة الغياب، تبرير الغربة، عابرون في كلام عابر، حصار لمدائح البحر...

وَنَخْلُدُ نَحْنُ... للصَّمْتِ!!"[1]

في تيارات الشّعر وتيارات الوجود هنالك الشّعراء الرّجيمون الملعونون وهناك **العدنيون الفردوسيون** كدعوة الشّاعر "عبد الوهاب البياتي"**:

"... يَا إِخْوَتِي: الحَيَاة

أَغْنِيَة جَمِيلة، وَأَجْمَل الأَشْيَاء:

مَا هو آت، مَا وَرَاء اللَّيْل مِنْ ضِيَاء

وَمِن مَسَرّات وَهَنَاء

[1] – محمود درويش، الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات دار الحرية للطباعة والنّشر، بغداد، العراق، ط2، 2000، ص28.

** عبد الوهاب البياتي: شاعر عراقي (1926–1999)، ولد في بغداد في محلة باب الشّيخ مؤسس مدرسة الشّعر العربي الجديد في العراق ورائد من رواد الشّعر الحر وهم على التوالي: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وشاذل طاقة.

عمل في التعليم والصحافة، وتنقل بين بغداد مسقط رأسه، والكويت والبحرين، وسوريا، بيروت، القاهرة، اسبانيا، الأردن وأمريكا، ثمّ عاد للأردن ومنها إلى سوريا إلى أن توفي.

تخرج بشهادة اللغة العربية وآدابها 1950م، واشتغل مدرسا من عام 1953–1950م، مارس الصحافة عام 1954م، في مجلة الثقافة الجديدة، لكنها أغلقت، وفصل عن وظيفته، واعتقل بسبب مواقفه الوطنية، فسافر إلى الكويت ثمّ البحرين ثمّ القاهرة، وزار الاتحاد السوفييتي ما بين عامي 1959 و1964، واشتغل أستاذا في جامعة موسكو، ثمّ باحثا علميا في معهد شعوب آسيا، وزار معظم أقاطر أوروبا الشّرقية والغربية، وفي سنة 1963م أسقطت منه الجنسية العراقية ورجع إلى القاهرة 1964م، وأقام فيها إلى عام 1970م.

وفي المدة (1989–1980) أقام الشّاعر في اسبانيا، في سنة 1991م توجه إلى الأردن ومنها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بعدها توجه للسكن في عمان الأردن ثمّ غادرها إلى دمشق وأقام فيها حتى وقاته عام 1999.

يمتاز شعر عبد الوهاب البياتي بنزوعه نحو عالمية صوفية معاصرة متأتية من حياته الموزعة في عواصم متعدّدة وعلاقاته الواسعة مع أدباء وشعراء العالم الكبار.

دواوينه وأعماله: ديوان ملائكة وشياطين 1950، أباريق مهمشة 1954، المجد للأطفال والزيتون 1956 رسالة إلى ناظم حكمت 1956م، أشعار في المنفى 1957 عشرون قصيدة من برلين، 1959 كلمات لا تموت، 1960 سفر الفقر والثورة 1966 النّار والكلمات، 1964 الذي يأتي ولا يأتي 1966م الموت في الحياة 1968، تجربتي الشّعرية 1968 عيون الكلاب الميتة 1969، بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة 1969م، الكتابة على الطين 1970، يوميات سياسي محترف 1970م، قصائد حب على بوابات العالم السبع 1971م، سيرة ذاتية لسارق النّار 1974، كتاب البحر 1975، قمر شيراز 1974 صوت السنوات الضوئية 1979، بستان عائشة 1989، كتاب المراثي 1995، الحريق 1996، خمسون قصيدة حب 1997، البحر يعيد اسمعه يتنهد 1998، ينابيع الشّمس–السيرة الشّعرية 1999.

وَأَجْمَلَ الغِنَاء:

مَا كَانَ مِنْ قُلُوبِكُم يَنْبُعُ مِن أَعْمَاق

شُعُوبنا الرّاسِخَة الأَعْرَاق

وَأرضُنَا الطَّيِّبَة الخَضْرَاء

فَلنَلغُوا الظَّلاَمَ

وَصَانِعِي المأْسَاة وَالآلاَم

وِلِتَمْسَحُوا الدُّمُوع

وَتُوقِدُوا الشُّمُوع

فِي وَحْشَة الطَّرِيق للإِنْسَان...

....

يَا إِخْوَتِي: الحَيَاة

أُغْنِيَة جَمِيلَة: مَطْلَعهَا الدُّمُوع وَالأَحْزَانُ"[1]

---

[1] – عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، مج1، ص299-300.

الشّاعر (أمل) في نصّه البدئي لديوان (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، يدخل مكابدات الرّفض وتصدعات الشّعر في لغة تصطدم بجدار الظّلم والقمع والسّلطة ويطلق لها طبول القرع والنّذير والتّحذير، في كشف ونبوءة واستشراف واستبصار، لكنها الحدوس الشّعرية الجليلة تدفعه إلى نعت العالم بالعنة والخصاء والجوع والانحناء، وهو الذي يبدو مع كلّ الشّعراء الآخرين بطلاً ورؤيويًّا يصارع تنّين الحياة كـ(**مارجرجس**)*، أو (**دون كيشوت**) في حربه مع طواحين الهواء.

* مارجرجس: ولد 280م وهو القديس مارجرجس أو جاورجيوس واحد من المساعدين المقدسين الأربعة حسب التقاليد الكاثوليكية يحتفل به يوم 23 أفريل من كل عام ويعتبر الرمز الوطني لمدينة بيروت حيث تغلب على التنين وقتله.
قصته مع التنين: تعود القصة قديمة من العصر الروماني، حيث تقول القصة انه في مدينة بيروت حيث تغلب على التنين وقتله، وأقيمت على اسمه منطقة معروفة تاريخيا في العاصمة اللبنانية، هذه الرواية المعتمدة، أما في روايات أخرى فيقال أنه في اللد في فلسطين أو مدينة سيريني في ليبيا كان هناك تنين بنى عشه في مدخل بنع للماء، وكان السكان المحليين يحاولون إخراج التنين من عشه لكي يستقوا من مياه النبع حيث كان المصدر الرئيس للماء في المدينة، ولكي يخرجوا التنين كانوا يوميا يضعون له خروفا كغذاء، وعندما نفذت الخراف كانوا يضحون بشخص مختار بالقرعة، وحدث أنه كانت الضحية أميرة محلية، وحينها تشفع والدها بالقديس جرجس فظهر مارجرجس وأنقذ الأميرة، حيث يقوم بمقاتلة التنين متحاميا بالصليب، ثم يتغلب على التنين ويقتله محررا الأميرة، ولكي يظهر السكان امتنانهن اعتنقوا المسيحية، وهناك قصص وروايات أخرى تعود للعصور الوسطى والتي أساسها أساطير اغريقية ويونانية قديمة، حيث أضحت هذه القصة مرافقة للقديس وترمز له في لوحات ايقونية وتماثيل، ايقونة القديس والتنين تعتبر رمز وطني لمدن بيروت، جورجيا، جنوا، موسكو، وحتى لدول مثل إنجلترا، روسيا، اليونان، جورجيا، زامبيا، البرتغال، فلسطين وغيرها ممن يعتبرون القديس جرجس شفيع الدولة أو المدينة حسب التراث المحلي المسيحي، كما يعتبر القديس جاورجيوس شفيعا لكثير من الجيوش في انحاء العالم وكثير من الجيوش تمتلك أوسمة باسم القديس جاورجيوس تعطى لمن يتفانى في خدمة البلاد والجيش ويرى بعض المحللين أنها متأثرة بحكاية بيرسيوس وقتله وحش البحر الذي أراد التهام اندروميدا، لكن هذه الخرافات اليونانية بعيدة كل البعد عن قصة مارجرجس، ولعل التفسير الأدق للتنين في أيقونة مارجرجس هو الشّيطان الذي يسحقه القديس وأما الأميرة التي تظهر في الصورة فهي زوجة الإمبراطور دقلديانوس التي اعتنقت المسيحية وأمر دقلديانوس بقطع رأسها، وهذا تفسير رمزي لقصة يفترض أنها واقعية!

الباب الثاني

الفصل الثاني

الاكتواء بجمر الهزيمة البين الخبيء

(ديوان تعليق على ما حدث)

أولاً: جمر الرّوح:

(فقرات من كتاب الموت، ميتة عصرية، الهجرة إلى الدّاخل، حكاية المدينة الفضية، الضحك في دقيقة الحداد، لا وقت للبكاء).

ثانيًا: عراء الجسد:

(في انتظار السّيف، الحداد يليق بقطر النّدى، صفحات من كتاب الصيف والشّتاء، الوقوف على قدمٍ واحدةٍ، الموت في الفراش).

أولا: جمر الرّوح:

1 ـ حرائق اللّغة ونخب الوحدة:

(قصيدة: فَقرات مِن كتاب الموت)

"جاهز للموت وأفضل ملاذًا للمقاومة على هذه الأرض هو الحزن وما سيمكث، هي الكلمة الحرّة"

(آنا أخماتوفا Anna Akhmatova)*

يتّسع الخطاب الشّعري عند (أمل) في ديوانه **(تعليق على ما حدث)** ويمتدّ تعليقًا على فضاءات نصّية عاتمة للهزيمة الذي يجعله في حيرة وذهول ويفتح لنا مغارات **(علي بابا)**، دون مصباح **(علاء الدّين)**، فهي مغاراتٌ ماثلةٌ في تنوّع خيباتها وهزائمها وظلمتها ومفارقاتها وسكناتها وحركاتها واغترابها ونيرانها وصقيعها وحلكتها، ودياجير أيامها الرّاعفة لذلك فهو يقر **بالانكسار في العنوان** والذي يمثّل " مؤشّرًا سيمولوجيا ذا ضغطٍ إعلاميٍّ موجّه إلى المتلقي لمحاصرته في إطار دلالة بعينها تتنامى في متن الخطاب الشّعري في وضوحٍ أحيانًا وفي إخفاءٍ أحيانا أخرى"[1]، والعنوان يدلّ أكثر ممّا يسمّي ويوحي أكثر ممّا يحيل ويستبطن أكثر ممّا يظهر فيتميّز بجماليات خاصة في سبك النّص " ولعلّ مطالب التّماسك في حركة الشّعر جعلت النّص سبكا وحبكا قريبا من حركة القصة "[2].

يقول (أمل):

(1)

كُلَّ صَبَاح...

أَفْتَحُ الصُّنْبُور فِي إرهَاق

مُغْتَسِلًا فِي مَائِه الرَّقْرَاق

---

* انظر: أنا أخماتوفا، قصائد مختارة، نقلها عن الروسية: حسب الشّيخ جعفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1991.

1 – محمد عبد المطلب، مناورات الشّعرية، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص77.

2 – أحمد كشك، اللغة والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص97.

فَيَسْقُطُ المِاء عَلَى يَدَي... دَمًا!

....

وَعِندَمَا...

أَجْلِسُ للطَّعَام... مُرْغَمًا:

أُبْصِرُ فِي دَوَائِرِ الأَطْبَاق

جَمَاجِمًا...

جَمَاجِمًا...

مَفغُورَة الأَفْوَاه وَالأَحْدَاق![1]!

ذاكرة الشّاعر (أمل) تصطدم بكلّ عناصر التّداعي والموت الذي يخلق حالة شجنية " والملامسة الحسية المباشرة لأشياء الواقع، ملامسة تبلغ حدة النّثرية "[2]، والتّوتر الدّرامي البصري السّريالي والمقابلات الحادّة في مرارة، وفقرات مكثّفة لتتحوّل إلى سرد معقد خارج الالتزام السّياسي بعد نكسة (1967)، وتتفتح فيها كلّ أدوات الرّؤيا الفنّية التّخييلية، الحلمية الاستشرافية؛ لكنّها معتمة في تصادماتها وصدوعاتها في القصيدة والدّيوان كلّه*.

إنّ (**الماء**) بنيان ملتفّ متّقد محرور في خصوبته ودلائل نمائه وانبعاثه يتحوّل في (**الصنابير**) إلى (**دم**) عارمٍ بالصراع الأزلي والموت الجواني والبراني كرصدٍ للجحيم الشّخصي والحيوات المتعاركة في الزّمان والمتحولة في فضاء المكان والمقترفة أفعالها في مناخات (**دستوبية**) نازفة كلغم موقوت (**في دوائر الأطباق**) هي جماجم مفغورة الأفواه والأحداق، في تحوّلٍ مدهشٍ ساحقٍ خانقٍ يتوزّع بين حرف (**القاف**) والمدّ المفتوح (**صياح**)، (**دما**)، (**مرغما**)، (**جماجمًا–جماجمًا**)، (**إرهاق**)، (**رقراق**)، (**الأطباق**)، (**الأحداق**)، حتى السّقوط المهزوم والخواء بعد نكسة تاريخية في (**مفغورة الأفواه**) ليتوارى

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص197.

[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص149.

* نشر ديوان (تعليق على ما حدث عام 1971)، وكان الديوان الأول البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (969)، وديوان تعليق على ما حدث (1971) ثم ديوان (مقتل القمر 1974) ونلاحظ أن ديوان مقتل القمر نشر كأول ديوان في الأعمال الشّعرية الكاملة لأنه يمثل تجربة ذاتية للشاعر.

المشهد الصباحي في دلالةٍ على فداحة الانكسار مع تسارع الأحداث في فقرات تمهّد لحضور الحقيقة الأعظم؛ وهي الموت وصورة الموت في ذاكرة (أمل) هي ذاتها عند الشّاعر (**فيديريكو غارثيا لوركا**) في قصيدته (**غزالة الطفل الميت**):

" فِي كُلِّ سَمَاء فِي غَرْنَاطَة

فِي كُلِّ سَمَاء يَمُوتُ طِفْل

وَفِي كُلِّ مَسَاء يَجْلِسُ المَاء

يُسَامِرُ الأَصْدِقَاء

لِلْمَوْتَى أَجْنِحَة مِنَ المِسْكِ

رِيح العَاصِفَة وَرِيح الإِشْرَاق

طَائِرَا حجل يُحَلّقان فَوْقَ الأَبْرَاج

وَالنَّهَار طِفْل جَرِيحٌ"[1]

كلّ الأفعال، اقترفها (**أمل**) و (**لوركا**) والذّاهبة إلى المقدّس لانتهاكه أو العائدة إلى المدنّس لتقديسه ورفعه إلى مصاف الإنساني، " فيعقد مقارنةً بين ما يحمله مكان رأسه في الصباح وما يحمله مكانه في المساء "[2]. يقول (أمل):

"أحفظ رَأْسِي فِي الخَزَائِن الحَدِيدِيَّة

وَعِنْدَمَا أَبْدَأُ رِحْلَتِي النَّهَارِيَّة

أَحمِلُ فِي مَكَانِهَا... مِذْيَاعَا!

(أَنْشُرُ حَوْلِي البَيَانَات الحَمَاسِيَّة... والصّراعَا)

وَبَعْدَ أَنْ أَعُودَ فِي خِتَام جَوْلَتِي المِسَائِيَّة

أَحمِلُ فِي مَكَان رَأْسِي الحَقِيقَة:

---

[1] – لوركا، الديوان الكامل، تر: خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، الجماهرية العربية الليبية الشّعبية الاشتراكية العظمى، ط1، 1992، ص253.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها–قضاياها–ملامحها الفنية)، ص87.

...قِنِّينَة الخَمْر الزُّجَاجِيَّة!"[1]

إنّ الخطاب الشّعري عند (أمل) حضارة عمودية في تربة الحياة، تزلزل وتحوّل مع الانهدامات والبناءات التّاريخية بسلبها وإيجابها، وبنية معقّدة وهو " معنى المعنى (أو الدّلالة الثانية)، فهو ما ينشأ من طريقة التّعبير وأنظمة النّص وسياقاته "[2]، فالموت موحول بالهواجس والوساوس " مبعثه شعور الذّات الإنسانية بالانسحاق والضياع وانتشار الفساد والتّضليل فقد كان ما تردّد الوسائل الرّسمية في واد والواقع في واد آخر، الأمر الذي يجعله بالأسى والحزن عندما يقبل اللّيل ويذهب لبيته مسترجعًا مقولات الكذب والتّضليل التي تلوكها الألسنة صباح مساء، وهي بعيدة عن الحقيقة "[3]، حتى أنّ (أمل) في بداية القصيدة وظّف **التّقديم والتّأخير** " وفي هذه المقطوعة الشّعرية تقدّم النّائب عن الظّرف في قوله (**كلّ صباح**) لأنّه أراد أن ينبّه إلى وقت حدوث الأمر، لا الحدث ذاته، وهذا يدلّ على استمراريته وتجدّده، وقد شبّه الجملة (**في إرهاق**) ليفصل بين الفعل والفاعل والمفعول من جانبٍ والحال من جانبٍ آخر، دلالة على معاناته الملازمة لهذا الحدث "[4]؛ لكنّه في المقطوعة الثانية يعود إلى تنوّع طرائقه فهو في حيّز ال**تّناص**، **الاستعارة**، **الاستنساخ**، وهو في حيّز **التّسجيل** و**الواقعية** و**الانعكاس** و**السّريالية**، و**الحلم** و**الاعتراف** و**البوح بالنّهاية**، فتتداخل الأزمنة في تقطيع حداثي لمشهد (**المذياع**):

- **قصيدة بكائية ليلية:**

(وَحِينَ يَأْتِي الصُّبْحُ-فِي المِذْيَاع-بِالبَشَائِر

أزيحُ عَنْ نَافِذَتِي السَّتَائِر

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص197-198.

[2] - عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة عالم المعرفة، (كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، ع279، ذو الحجة 1422هـ، مارس 2002، ص322.

[3] - منصور محسن ضباب، صورة الموت في النص الشّعري بين فيديريكو غارثيا لوركا وأمل دنقل (دراسة مقارنة)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، مج26، ع1، 2018، ص66.

[4] - حامد محمد عبد العزيز أيوب، ديوان (تعليق على ما حدث) لأمل دنقل، (دراسة نحوية دلالية)، المجلة العلمية بكلية الآداب، مجلة علمية ربع سنوية محكمة، كلية الآداب، جامعة طنطا، مصر، المجلد 2014، ع27، شتاء 2014، ص1290.

فَلَا أَرَاكَ...!"[1]

- **قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح):**

مَا تَزَال مَوَاعِظ الخصيان باسْم الجَالِسِين عَلَى الحراب؟[2]

- **يوميات كهل صغير السّن:**

"لَكِنِّي حِين يَكُفُّ المِذيَاع... وَتَنْغَلق الحجرَات:

أنبش قَلْبِي، أُخْرِجُ هَذَا الجَسَدَ الشّمعِي

وَأَسْحَبُهُ فَوْقَ سَرِير الآلَام"[3].

- **قصيدة بكائية اللّيل والظّهيرة:**

كَانَ الطَّرِيق يُدِير لَحْنَ المَوْت–كَانَ جَهَنَّمِي الصَّوْت–:

فَوْقَ شَرَائِط التَّسْجِيل...[4]

- **قصيدة أشياء تحدث في اللّيل:**

وَفِي الصَّبَاح، وَالنَّشِيد الوَطَنِي يَمْلَأُ الأَسْمَاعَ

كَانَ فِرَاش الحَقْل يَبْدَأ النَّشِيج[5]

الأزمنة تتداخل لتحمل حقائب التّراجيديا بين قوسين (**أنشر حولي البيانات الحماسية... والصداعا**) في دهشةٍ مستمرّةٍ لقافيةٍ مغفورةٍ مجوّفةٍ [**الحديدية/ النّهارية/المسائية/ الحقيقية/ الزّجاجية**] تعبيرًا عن رفضٍ ثوري حيث " ينتج الوعي المديني حال تمرّده على علاقات المدينة القمعية قصيدة الرّفض وطبيعي أن تبدأ قصيدة الرّفض بالسّياسة غالبًا؛ ولكن قصيدة الرّفض لا تتوقّف على السّياسة غالبًا، وإنّما تمتدّ إلى غيرها من المدارات الضاغطة للوجود الإنساني"[6].

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص109.

[2] – المصدر نفسه، ص120.

[3] – المصدر نفسه، ص135.

[4] – المصدر نفسه، ص166.

[5] – المصدر نفسه، ص171.

[6] – جابر عصفور، قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2017، ص253.

والخطاب الشّعري في الدّيوان كلّه، يعتمد على اللّغة التّجريدية غير العادية فهي انزياحيةٌ انحرافيةٌ تتجافى المستوى العادي للغة الخطاب المباشر في مفارقة تمسّك بخيوط السّرد الشّعري وتتحكّم في مقطوعاته وتوفّر التّرابط والتّلاحم والتّلاقي بين مكوناته.

يرسم الشّاعر الأصوات في تتابعها " إيقاعا موسيقيا معماريا الرّجز[1]* في توزيع الأسطر والجمل الشّعرية توزيعًا مكانيًّا "[2]، في المقطوعة الثالثة:

أَعُودُ مَخْمُورًا إلى بيْتِي...
في اللّيل الأخير
يُوقِفُنِي الشُّرطِي في الشَّارِعِ... للشُّبْهَة
يُوقِفُنِي... بُرْهَة!
وَبَعْدَ أَنْ أَرْشُوه... أُوَاصِل المسِير!
....
تُوقِفُنِي المرْأَة...
في اسْتِنَادِهَا المثِير
عَلَى عَمُود الضَّوْء:
(كَانَت مُلْصَقَات "الفَتْح" و"الجَبْهَة"...
تَمْلَأُ خَلْفَ ظَهْرِهَا العَمُودا!)
تَسْأَلُنِي لفافة:
(لَمْ يَتْرُك الشُّرْطي...

* الرجز: بحر من بحور الشّعر العربي وتسمى قصائده الأراجيز، والرجز بفتح الجيم هو داء يصيب الإبل ترتعش منه أفخاذها عند قيامها، ولذلك أطلق على هذا البحر من الشّعر (رجزا) لأنه تتوالى فيه الحركة والسكون ثم الحركة والسكون، ووزنه:
مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن

[1] – سعيد السهلي، اللغة والدلالة في شعر أمل دنقل (مقاربة أسلوبية سيميائية)، إشراف: أحمد الطربسي أعراب، ص38.

وَاحِدَة من تَبَغِهَا اللَّيْلِي

تَسْألنِي إِنْ كُنْتُ أَمْضِي لَيْلَتِي... وَحِيدًا

وَعِنْدَمَا أَرْفَعُ وَجْهِي نَحْوَهَا:

سعيدًا

أَبصَر خَلْفَ ظَهْرِهَا: شَهِيدًا

مُعَلِّقًا عَلَى الحَائِط، نَاصِعَ الجَبْهَة

تَغُوصُ عَيْنَاه... كَنَصْلَيْن رَصَاصِيَين

أَصْرُخُ مِنْ رَهَافَة الحدّين

...أَمْضِي بِلَا وِجْهَة!![1]

إنّ هدنة الشّاعر لا تلبث إلاّ أن تأتي على أعقابها حيث يظل الشّعر في دينامية دائرية وتوصيف وتركيب وسرد وحوار وتداعي وقطع ووصل، والمروي والمحكي وضمائر الخطاب والمتكلّم والغائب وتناوب أدوارها، كما أنّ حلول الشّاعر في الشّخصيات وتحريكها وتقويلها كما المحافظة على مسافةٍ منها وتخليقها والتّمادي في حرياتها إلى القصيدة الشّيئية، قصيدة المكان، قصيدة الحدث، قصيدة الشّخوص، والمفارقات والضدية في مشاهد بصرية حادّة وتقابلاتٍ فنّية بين أطرافها والمقطوعة في شكلها الطّباعي تحمل توزيعًا جماليًّا للبياض والمكان والمساحة النّصية الإيقاعية وهي كالتّالي:

- //0/0//0/0/0//0//
- 00//0/0/0/
- 0/0/0///0/0//0/0/0///0/
- 0/0/0///0/
- 00//0//0//0///0/0//0//
- //0/0///0/

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص198-199.

- 00//0//0//0/
- /0/0/0//0//
- 0/0/0/0/0/0//0/0/0/
- 0/0//0//0//0///0/
- 0//0//0///0/
- 00/0/0//0/0/
- 00/0/0//0/0/0///0/
- 0/0//0//0/0/0//0/0/0///0/
- 0//0/0/0///0/0//0//
- 0/0//
- 0/0//0//0//0///0/
- 0/0/0//0///0/0//0//0//
- 00//0///0/0///0/0//0//
- 00/0/0//0//0///0/
- 0/0/0//0/0/

يرسم (أمل) كلّ الزّوايا في تقابلاتها وتناقضاتها عبر مشاهد بصرية، تعادل الموت الرّابض الجاثم، **فالشّرطي** الذي يرمز للأمن والقانون، يتحوّل إلى رمز للرّشوة والفساد، و**المرأة** التي تستند إلى عمود النّور في عتبية **(موت الجسد)** وخلفها **(ملصقات)** **(الفتح)** و **(الجبهة)** وهذا يزيد من حدّة المفارقة والتّناقض الصارخ، ينعكس كلّ هذا في إيقاع البحر، حيث يتكوّن السّطر الأول والثاني من المقطوعة الثالثة من أربع تفاعيل؛ اثنتين جاءت في السّطر الأول مع تفعيلة ناقصة **(مستعـ)**، حيث نجد تكملتها في السّطر الثاني، فالسّطر الأول **(أعود مخمورًا إلى بيتي...)** مستقل دلاليًّا، يعقبه صمت في شكلٍ طباعيٍّ (...)، يدلّ على حيوية اللّغة في تجربة الشّاعر بكلّ فتورها وذبولها، بكلّ أقنعتها ومكاشفاتها؛ فالشّخوص كلّها **(المواطن/الشّرطي/المرأة البغي/الشّاعر...)**، أقنعة عصفت بهم

هزائم الحرب وسلبت منهم رغد الحياة وغبطتها، بل دفعتهم إلى الحيرة، الموت والذّيول والذّهول والتّلاشي، صدعت بنيتهم الاجتماعية، وقد طال دمار النّكسة بنية الفرد الشّخصية والنّفسية، وهي التّي دمّرت الحيوات والأحلام وفتتت الوطن، فقد طال خرابها كلّ شيءٍ، حتى وضعت النّاس أمام الباب المسدود من هولها ورعبها وعتمتها المقيتة، بل طغت على كلّ أملٍ وطموحٍ وأقالتهما عن عرشهما البشري، " بالقطع والإسقاط في حالة الحذف يتمّ السّكوت التّامّ "[1]، وبعد لحظة التّوقف والسّكون (...) يتابع الشّاعر سرده الشّعري في السّطر الثاني بتفعيلةٍ ناقصةٍ وأخرى تامة (**لن مستفعلان**)، تحديدًا للزّمن اللّيلي وصدمته وظلمته، ليظهر بشكل حدث سريالي مرتبط بظلمة اللّيل، في دلالة الفساد والعبثية والضياع والتّشويش، ليأتي السّطر الثالث والرّابع مع توزّع فونولوجيّ مكانيّ للأصوات (**ش**)، [**الشّرطي/الشّارع/الشّبهة**]، حيث تتكرّر لتقوم بوظيفة تمديد مشاهد الهذيان والتّمزق والتّشتت، ويكون الاختزال في السّطر الرّابع مع وقف بعد النّقطتين تتجاوب مع مساحة الانتظار لما سيحدث زمنيًّا ومكانيًّا، ومشهد المرأة في استنادها على عمود النّور في كادرٍ بارزٍ كبيرٍ يعيد رسم قصاصة كاريكاتورية وخلفها ملصقات الثورة بين (**الفتح والجبهة**)، وهي رمزية بالغة العتمة، ليعود الشّاعر مرة أخرى بنفس التوزيع الهندسي والتّكرار الحدثي (**توقفني/تسألني**) في تبادل تركيبي دلاليّ ولوحة غفيرة بالجماليات والاحتدامات العنيفة، إنها تمثل حالة الجيشان وصخب النّكسة والدّم فيتنبأ بالرّيح السّوداء القادمة وتقترن صورة [**السّعادة**] بصورة [**الشّهادة**]/[**سعيدًا–شهيدًا**] ممتزجة بصورة (**الوحدة**)/ [وحيدًا]، وحوارية إيقاعية وزنية تفرز صراعًا دراميًّا صوتيًّا وإيقاعيًّا ودلاليًّا، موزعًّا بعد ذلك في حرف (**الصاد**): [**أبصر، أصرخ، ناصع، تغوص، نصلين، رصاصيين، أصرخ**]، فالأحداث دامية والمعترك أليم وخيط الموت عميق ولن يلمس الشّاعر غير طريقٍ بلا وجهةٍ (أمضي بلا وجهة**!**).

استغل الشّاعر (أمل) مساحة كاملة من سطر محذوف في المقطوعة ليستردّ أنفاسه في تقديم مشاهد (**مضيئة–مظلمة**)، تتخلّلها لحظات مقاومة الموت لتمتلئ بصور تداعيات الحرب، بعد

[1] – مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل (أبحاث في السرد: تنظيرا وتطبيقا)، سلسلة نوافذ المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع6، نوفمبر 2014، ص41.

بدايات فعلية (**توقفني–تسألني**) ليعيد تشكيل وتوزيع (**ما حدث**) من مأساةٍ، يعزّز ذلك البياض البصري في شكل كتابة القصيدة وتوزيع حرف (الصاد) مشيرًا إلى توتّر صراعيّ وروحيّ عنيفٍ، يشترك فيه المقطع الأخير:

فَاجَأنِي الخَرِيفُ فِي نِيسَان

وَطَائِر السّمَان...

حَطَّ عَلَى شَوَاطِئ البَحْرِ الشّماليه

طَلَبت من تُحِبُّهُ نَفْسِي... قُبيلَ النَّوْم

فَلَمْ أَجِد... إِلَّا عَذَاب الصَّوْم

طَلَبْتُ مَن تُحِبُّه نَفْسِي

(فِي اللّيْل وَالشَّمْس)

فَلَمْ أَجِد... نَفْسِي!!

....

وَهَا أَنَا خَلْفَ النَّوَافِذ الزُّجَاجِيَّة

أَرْقُبُ عِنْدَ المِغْرِب الشَّاحِب:

طَائِرِي الغَائِب![1]

هل يكتمل التّوتر إلاّ بتناصٍّ كثيفٍ مع رواية "نجيب محفوظ"* "**السّمان والخريف**"**، التي تغوص في الاغتراب والواقع الجديد من خلال شخصيته (**عيسى الدّباغ**)، الذي يعيش صراعًا نفسيًّا بين ماضيه وحاضره، يقول (**محمود أمين العالم**):

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص199-200.

* نجيب محفوظ: نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا: (11 ديسمبر 1911-30 أوت 2006)، روائي وكاتب مصري حائز على جائزة نوبل في الأدب عام 1988، له من الروايات الإنتاج الغزير أهمها: الثلاثية: بين القصرين (1956)، قصر الشّوق (1957)، السكرية (1957)، أولاد حارتنا (1968)، قلب الليل (1975)، حضرة المحترم (1975)، أفراح القبة (1981)، قشتمر (1988)، ومجموعات قصصية: تحت المظلة (1969)، الحب فوق هضبة الهرم (1979) ...

** انظر: نجيب محفوظ: السمان والخريف (رواية)، دار الشّروق، مصر، ط5، 2012.

" إذا كانت (اللّص والكلاب) تعبّر عن وجدانٍ متمرّدٍ يسعى لتغيير الواقع الجامد فإنّ السّمان والخريف تمثّل واقعًا متغيّرًا، يصطدم به وجدان جامد "[1]، هذه النّصوص السّردية: (**السّمان والخريف، اللّص والكلاب، الطريق، ثرثرة فوق النّيل***) لنجيب محفوظ، هي حالات اغترابٍ وصداعٍ نفسيّ طويلٍ وتعميق مأساوي لمرحلةٍ عبثيةٍ وجوديةٍ، والبحث عن الطائر الغائب عند (أمل)، بحث عن البطل الضائع والعدل المتلاشي، وثمّة أنماط متباينة للتكرار في شعره منها: " رد العجز على الصدر والبنية التكرارية القائمة على التّرديد ونمط المجاورة "[2] وفي المقطوعة الأخيرة يظهر جليًّا نمط التّرديد (طلبت من تحبّه نفسي/طلبت من تحبه نفسي) لنلمس أصداء ما ورائية لعوالم الشّخوص والطيور، المشردة الغائبة، تظلّلها بدخان لغة انفعالية استبطانية داخل الوعي الإنسانيّ وتناميه وتغيّراته داخل النّفس البشرية المحطّمة في حالات السّلب والإيجاب، تعبيرًا عن أعمق فورانات هذه النّفوس المفكّكة الرّافضة للتهالك والسّقوط في مستنقع هزيمة وما حدث في حرب عبثية آسنة.

---

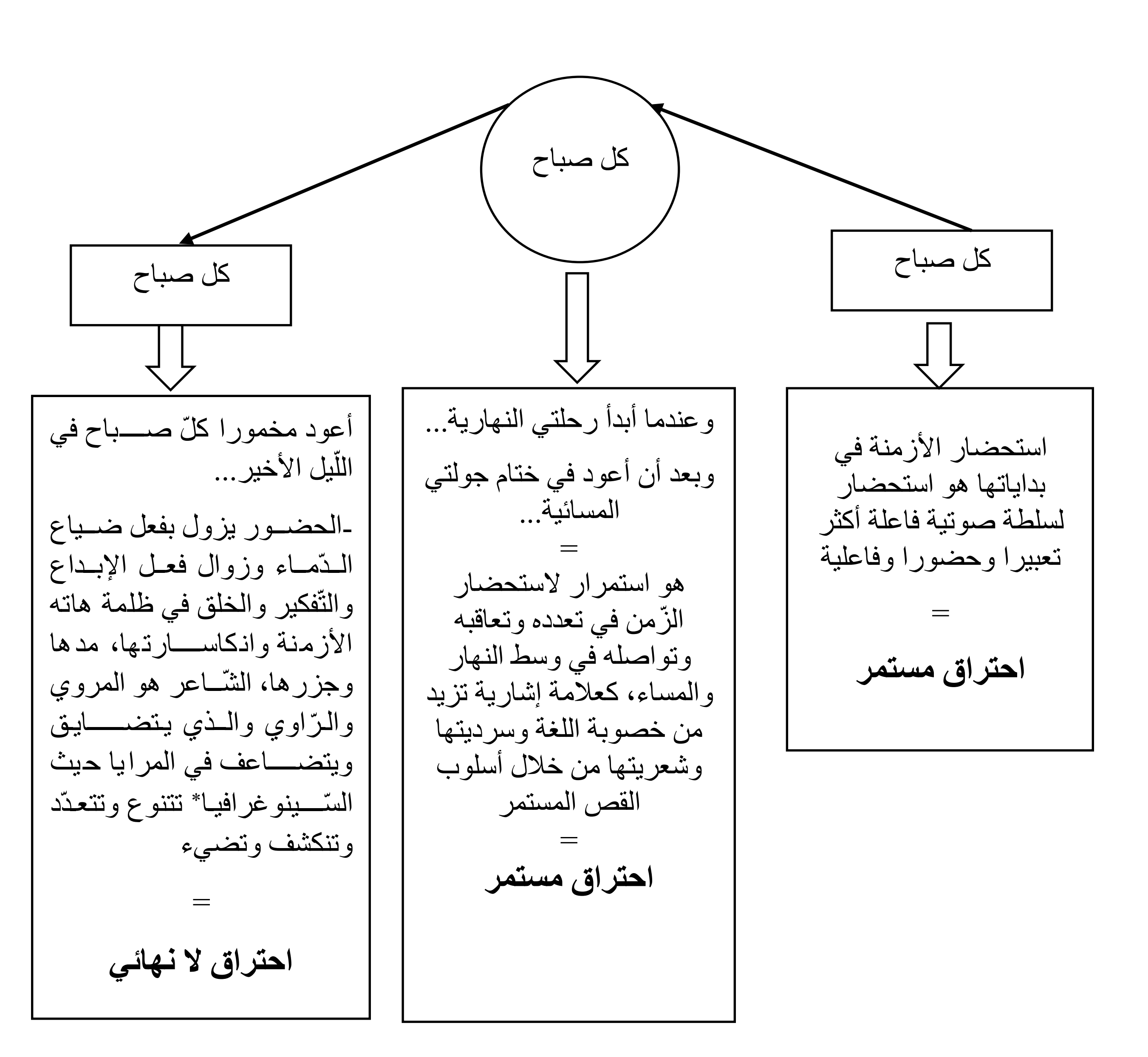
[1] – محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2012، ص12.

* انظر: نجيب محفوظ، اللص والكلاب (رواية)، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، ط7، 1976.

– نجيب محفوظ، الطريق (رواية)، مكتبة مصر، الفجالة، ط4، 1976.

– نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل (رواية)، دار الشّروق، مصر، ط5، 2015.

[2] – فاديا محمد سليمان، الانزياح والشّعرية اللغة في تجربة الشاعر امل دنقل، إشراف: تيسير سلمان جريكوس، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات اللغوية ، قسم الأدب و اللغة العربية ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة تشرين ، سوريا ، 1438 هـ/ 2017 ، ص 139.



* سينوغرافيا: Scenography: من أصل يوناني وهي (Skini-Grafo)، وتعني Skini (خشبة المسرح)، Grafo (أن تكتب أو تصف) وجاء في كتاب (ما هو السينوغرافي) للكتابة البريطانية (باميلا هولرد): السينوغرافي بصريا يجر ما وراء النص والقصة عن طريق خلق عالم نراه بأعيننا ولا نسمعه بآذاننا، وهي أيضا تقنية تعتمد على الرسم وصبغة قطعة قماش تعلق أسفل المسرح على شكل امتداد للمنظور نفسه، وهي التشكيل الفني للصورة المرئية في العرض المسرحي في خلال الديكور والملابس والإضاءة والخشب، وهي المشهد في لحظة ثبات الصورة وهي اللون والفراغ والحركة والفضاءو كتلة وأزياء وملحقات أخرى كالمكياج والأقنعة، كل هذا يضمن تفاعلا كبيرا.

2 ـ خيانة اللّغة واحتضار الحوار:

(قصيدة: مِيتة عصْرية)

" وَكُنْتُ أَرَى (الشّعب) فِي قَلْبِ العَاصِفَة، تَبْحَثُ

عَنْ حُرُوف وَكَلِمَات تَطَايَرَت فِي فَضَاءَات الموْت والاغْتِيَال "*

(عز الدين ميهوبي ، التوابيت)

يطلع علينا الشّاعر (أمل) **بعتبة نصية مزيفة،** وفانتازيا مثيرة للسخرية **(ميتة عصرية)**، وهذا ربما سحر خفي في القصيدة الدرامية التسجيلية، ليعود إلى كلّ الأماكن التي رسم عتمتها في نصوص غائبة:

(أ)

فَتحَ المِذْيَاع... وَاسْتَلْقَى!

وَكَانَ القَدَح السَّاخِنُ...

فِي وِحْدَتِه المسْتَغْرَقَة...

(... يَدْخَل الطَّيْفُ الذِي يَهْبِطُ... بغْتَة

يَسْكُت المِذْيَاع... سَكْتَة...)

– (مُوجَزُ الأَنْبَاء) ...

... أَلْقَت يَدَهُ السِّيجَارَة المحْتَرقة

صَرَّت النَّافِذَة المنْغَلِقَة

....

(...يَعْبُرُ الغُرْفَة:

فَوْقَ الحَائِط الأَزْرَق... صُورَة

ظَلَّ يَجْلُو تَحْتَهَا خِنْجَرُهُ... مُبْتَسْمًا)[1]

---

* عز الدّين ميهوبي، التوابيت (في رواية ما حدث للصحفي)، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، يناير 2003، ص7.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص213.

لماذا انهار الشّاعر؟ لماذا تهاوت أحلامه وعوالمه المستقبلية وتشقق سدّ كتاباته؟ إنّها الحكاية والمسرحية المباشرة التي تهدّد لحظات الواقع وتكشف العلاقة الجديدة بين الرّموز في حوارية مزيفة تبادلية، ناقلة لأفعال وأحداث داخلية وتفاصيل حطّمت وعي الشّاعر فخانته اللّغة وتناثرت على ركح مسرح الهزيمة " إن عتبة العنوان المزيف باعتباره دالا مركزيا أو متفرعا لا يحافظ في تفاعله مع تاريخ التلقي على بنية ثاقبة، بل كثيرا ما يظهر استعدادا لنمط من التعديل قد يكون تلخيصا أو حتى تآكلا "[1]، والعتبة هنا توحي بإيقاعٍ بديلٍ كصورةٍ مزيفّةٍ ولغةٍ خائنةٍ، حيث تمتدّ لعبة السّخرية والزيف إلى حدودها القصوى في تعالق الموت في حداثته ومعاصرته كصورة فوتوغرافية وتوليفة مبهرة، مليئة بالمؤامرات والدّسائس وروائح القمع النّتنة، فالعنوان في دلالته السّريالية، نفسي مأساوي، وكأنّ الشّاعر يصف حالة السّلطة بالشّعب في استبداده وهو الذي يؤيد قبضة الحاكم طواعية في ذل وانكسار، وقد اقترنت كلّ هذه الأدوات بتواتراتٍ خارجيةٍ وداخليةٍ مضطرمة وكأنّ (**العنوان**) يلتف يتداخل كالقنفذ ويلتفّ على نفسه في تجريدية تراكم فيها الزّمن بين اتساع سماوي وضيق كهفي يشير إليه الشّاعر (**عاشور فنّي***) في ديوانه (**رجل من غبار**):

ضَاقَت الأَرْضُ مِنْ حَوْلَه فَاتسَعَ!
وَتَسَاقَطَت السَّمَوَات عَلَى رَأْسِه... فَارتَفَع!
وَتَلَبَّد بِالحُزْنِ، بِالموْت...
حَتَّى غَدَا فَرِحًا دَائمًا
هَكَذَا لَمْ يَكُن مِثْلُهُ أَحَد
يَسْتَعِين عَلَى نَفْسِهِ بالوَجَع[2]

---

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص43.

*عاشور فني: شاعر جزائري وأستاذ جامعي باحث، له مجموعات شعرية وأعمال مترجمة منها: أخيرا أحدثكم عن سماواته (2013)، رجل من غبار (2003) زهرة الدّنيا (1994)، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان (2004).

[2] – عاشور فني، رجل من غبار (ديوان شعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص47.

الموت في ثياب مسرحية سلطوية وانتصار وهمي يعادل ما فعله "**ماريو فارجاس لوزا***" حين جعل الديكتاتور على هيئة تيس وكانت روايته "**حفلة التيس**"[1]، تكشف فجائع الفساد السّياسي والشّوفينية العدوانية ومواجهة الذّاكرة.

ينساب الحدث في بداية المشهد بعد لوحةٍ استهلاليةٍ ساخرةٍ عن ˮ طريق تقانة سرديةٍ شعريةٍ تستعير آليات الكتابة في اليوميات بوصفها نوعًا [**سير–ذاتيًّا**] ينهض على قيام الرّاوي بتسجيل مقاطع سير ذاتية يومية لها أهمية وتأثير في مسيرة حياة الرّاوي زمنا ومكانا وحادثا ورؤيا ˮ[2]، وتنحرف بنية السّرد في تسجيل مفارقةٍ زمنيةٍ بين ذاكرة وواقع حاضر في مشاهد محصورة بين قوسين وكأنّها ترصد تردّداتٍ دلاليةٍ مشوشةٍ كتردّدات المذياع بين إذاعات وأخبار متفرّقة تزعم الانتصار ونشوة الظفر؛ لكنّها تردّدات وإشارات وشفرات مبهمة وغامضة في صيغة مضارعة (**يدخل... الطيف الذي يهبط... بغتة/يسكت المذياع... سكتة**)، (**... يعبر الغرفة/ ظلّ يجلو تحتها خنجره... مبتسما**)، فتنعكس الأفعال مع اللّوحة السّريالية الأولى للعنوان على الرّمز المفتاح (**المذياع**) الذي يردّد كلّ الفجوات والإشارات من توتّر وقلقٍ وخوفٍ في سكوته وخيباته، هو أيضًا (كان الرّعب في عينيه).

إنّ هذه الإضاءة المتسعة، لم تكتف بالانتقال إلى رمزية العينين، إنّما تبدّت في صورةٍ مأساويةٍ معاصرةٍ، من خلالها تنهار كل الرّغبات المستحيلة والنّبوءات في مداراتها الحزينة وفي مزجٍ صوتي بصري مع (**زرقاء اليمامة**) التي كانت رمزًا لمراقبة ضمائرنا وأحلامنا؛ فالعينان ليستا فقط شفرة للحدوس

---

* ماريو فارجاس لوزا: هو (خورخي ماريو بارخاس يوسا)، jeorge Mario Pedro Vergas Liosa، (28 مارس 1936)، كاتب وسياسي وجامعي، بيروفي، من أهم روائي أمريكا اللّاتينية، فاز عام 2010، بجائزة نوبل في الأدب عن (خرائط هياكل القوة التي رسمتها أعماله وتصويره لمقاومة الفرد وثورته وهزيمته، له من الرّوايات: المدينة والكلاب 1963، البيت الأخضر (1968)، حديث في الكاتدرائية (1975)، العمة دوليا وكاتب النصوص (1982).

[1] – ماريو بارغاس يوسا، حفلة التيس (رواية)، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، العراق، ط2، 2008.

[2] – محمد صابر عبيد، انفتاحات النص الشعري (إشكالية التحويل... فضاء التأويل... قراءات نقدية في أنطولوجيا الشعر التركماني المعاصر)، تر: محمد المودان، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص5.

إنّما هي شفرة للهلع الموت والانكسار كالجماجم مفغورة الأفواه، وكأنّنا نرى ذلك في قصيدة (**قارئة الفنجان**) للشاعر "**نزار قباني**":

جَلَسْتُ وَالخَوْفُ بْعَيْنيهَا

تَتَأَمَّلُ فنْجَاني المِقْلُوب

قَالَت:

يَا وَلَدِي... لَا تَحْزَن

فَالحُبُّ عَلَيْكَ هُوَ المِكْتُوب[1]

في النّص خطوط تشبه الوشم والطلاسم تحكي قداسة الموت والكلمة بأدواتٍ حواريةٍ توحي باحتضار النّص رغم أصواته الجمعية لكنّها مغلقة في قصر مهجور وتتابع أفعال ناقصة:

مَدَّ سَاقَيْه،

وَكَانَ الرُّعْبُ فِي عَيْنيْه...

صَارَ الصَّوْتُ وَالموْتُ

عَدُوًّا وَاحِدًا

مُنْقَسِمًا!

***

ظلّ فِي مَقْعَد...

سَارَ الترَام

وَهُوَ فِي مَقْعَدِه...

كَلَّت يَدَا بَائِعَة الخُبْزِ الصَّغِيرَة

وَهُوَ فِي مَقْعَدِه...

كَفَّ فَحِيحَ الصَّمْت فِي المِذْيَاع

[1] – نزار قباني، الأعمال الكاملة لنزار قباني، دراسة وإعداد وتقديم: الحسيني الحسيني معدى، دار الخلود للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013، ص92.

وَانْسَاب "السّلام"

وَهُوَ فِي مَقْعَدِه...

- (مُوجَز أَنْبَاء الصَّبَاح)

وَهُوَ فِي مَقْعَدِه...

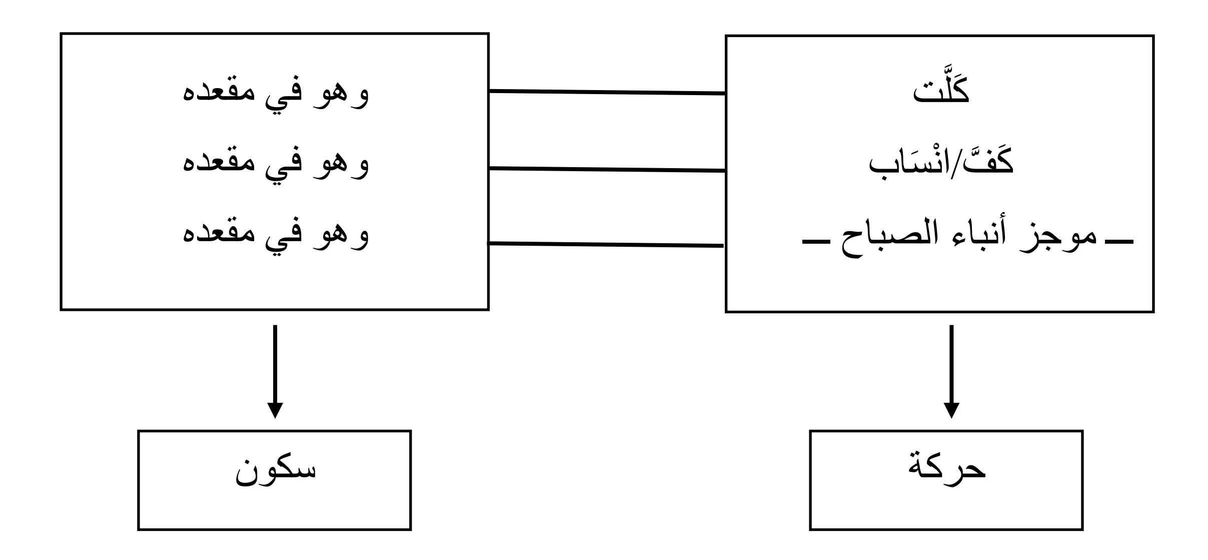
....

فِي يَدِهِ سِيجَارَة مُلْتَصِقَة

وَعَلِى الحَائِطِ... صُورَة!![1]

تذوب الهوية في فضاء (الذّات) ونظامها الملتصق بالذّاكرة، مع ثباتٍ مخيفٍ وسكونٍ فاجعٍ بتكرار لازمةٍ مرعبة:

ظل/سار ← وهو في مقعده



هو احتفاء بالمكان الثابت تاريخيا **(مصر)**، حيث العنوان المصاحب في قصيدة **(من مذكرات المتنبي)** و(أمل) كان يرفض السّفر خارج مصر الذي '' شكل له أزمة نفسية على مستوى اغترابي ''[2]:

يَرْقدُ–الآن–فَوْقَ بَقَايَا المدِينَة

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص213-214.

[2] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص62.

وَردَة مِن عطن

هَادِئًا...

بَعْدَ أَنْ قَال "لا" للسَّفِينَة

...وَأَحَبَّ الوَطَنَ![1]

ولكنّه أيضًا احتفاء بالسّكون والرّكون والصمت والرّتابة والخيانة في تقابل ضدّي **(وانساب السّلام)**، وكأنّ وضع السّطر بين قوسين–وهو تردّد إذاعيّ منكسر–يبحث عن تردّد نص غامض للشاعر غير منشور في الأعمال الكاملة، ويتمثّل في قصيدة **(عشاء)**:

قَصَدْتُهُم فِي مَوْعِد العَشَاء

تَطَالَعُوا لِي بُرْهَة

وَلَمْ يَرُد وَاحِد مِنْهُم تَحِيَّة المسَاء!

...وَعَادت الأَيْدِي تُرَاوِحُ الملَاعِقَ الصَّغِيرَة

فِي طَبَقِ الحَسَاء

....

نَظَرْتُ فِي الوِعَاء:

هَتَفْتُ: "وَيْحُكُم... دَمِي

هَذَا دَمِي... فَانْتَبِهُوا"

...لَمْ يَأْبَهُوا !!

وَظَلَّت الأَيْدِي تُرَاوِح الملَاعِق الصَّغِيرَة

وَظَلَّت الشِّفَاه تَلْعَقُ الدِّمَاء![2]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص396.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1995، ص59.

يوميات الهزيمة والانكسار، مفارقة ساخرة عند (أمل) لكنّها عند الكاتب (**جارسيا غابرييل ماركيز**) وروايته "**خريف البطريرك**[1]"، فانتازيا سحرية؛ وهي التي تدور حول طاغية خيالي عجوز من طغاة إحدى جمهوريات الكاريبي، وقد كتبت على شكل فقرات طويلةٍ بلغةٍ ممتدةٍ وجملةٍ مختلفةٍ مفكّكةٍ تنقل روح اليأس ووحدةِ الذّات بالتوازي مع حالة الخيبة والظلم وقساوة السّلطة ليكشف المشهد القادم حوارًا شعريًّا في تقنيةٍ أسلوبيةٍ لافتةٍ، "تمثّل الأشخاص في صراعاتهم كما تتمثّل الأفكار باقتصادٍ تعبيريّ واختزالٍ وكثافةٍ قصصيةٍ "[2] وتصوير للحظات الصّراع الدّائم والمستمر في العمل الفنّي " أو لحظات الصراع القصيرة التي تثير التوتر المطلوب "[3]:

-مَنْ ذَلِك الهَائِم فِي البَرِية؟

يَنَامُ تَحْتَ الشَّجَر المُلْتَفِّ وَالقَنَاطر الخَيْرِيَّة

-مَوْلاي: هَذَا النَّيْل...

نيلُنا القَدِيم!

-أَيْنَ تَرَى يَعْمَل... أَوْ يُقِيم؟

-مَوْلَاي:

كُنَّا صِبْيَة نندس فِي ثِيَابِه الصَّيْفِية

فَكَيْفَ لَا تَذْكُرُه؟

وَهُوَ الذِي يُذْكَرُ فِي المِذْيَاع وَالقَصَائِد الشّعْرِيَّة؟

-هَلْ كَانَ قَائِدًا؟

-مَوْلَاي: لَيْس قَائِدًا،

لَكِنَّمَا السّياح فِي مَطَالِع الأَعْوَام

---

[1] – غابرييل غارسيا ماركيز، خريف البطريرك، تر: محمد علي اليوسفي، دار المدى للثقافة والنشر (مكتبة نوبل 1982)، سوريا، لبنان، العراق، ط3، 2008.

[2] – سارا زيد محمود/طاهر مصطفى علي، أسلوب الحوار الشعري في أسلوب أمل دنقل، مجلة الآداب (مجلة علمية محكمة فصلية)، كلية الآداب والعلوم، جامعة بغداد، بغداد، ع125، 1439هـ/2018، ص36.

[3] – عبد العزيز حمودة، البناء الدّرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص132.

يَأْتُونَ كَي يَرَوْهُ...

-آه... وَيُصَوِّرُونَهُ لِكَيْ يَشْهَرُوا بِنَا

بِوَجْهِهِ البَاكي... وَكُوفيتهُ القُطْنِيَّة

... تَعَالَ كَيْ نُوَدِّعَهُ فِي مَلْجَأ الأَيْتَام

-مَوْلَاي:

هَكَذَا تُحبُّه الصَّبَايَا... وَالرُّعَاة... وَالأَغْنَام

وَأُم كَلْثُوم تُغَنِّي لَهُ...

فِي وصْلَتِهَا الشَّهْرِيَّة!

-النّيل!

أَيْنَ تَرَى سَمِعْتُ عَنْهُ قَبْلَ النَّوم؟!

أَلَيْسَ ذلك الذِي...

كَان يُضَاجِعُ العَذَارَى؟!

وَيُحِبُّ الدّم؟!

-مَوْلَاي: قَدْ تَسَاقَطَت أَسْنَانُهُ فِي الفَم

وَلَمْ يَعُد يَقوَى عَلَى الحبِّ... أَوْ الفُرُوسِيَّة

-لَا بُدَّ أنْ يَبْرُزَ فِي أوْرَاقِه الشَّخْصِيَّة

فَهُو صَوْت!

يُصَادِقُ الرعاع...

يَهْبِطُ القُرَى...

وَيَدَخُلُ البُيُوت

وَيحْمِل العُشَّاقَ فِي الزَّوَارِق اللَّيْلِيَّة

-مَوْلَاي؟ هَذَا النِّيل...!!

-لَا شَأْنَ لِي بِنَيْلِكَ المشَرّد المجْهُول

أُرِيدُ أَنْ يَبْرُزَ لِي أَوْرَاقه الرَّسْمِيَّة:

شَهَادة المِيلَاد... وَالتَّطْعِيم... وَالتَّأْجِيل

وَالمَوْطِن الأَصْلِي... وَالجِنْسِيَّة

... حَتَّى يُمَارِس الحُرِيَّة![1]*

لطالما كانت آلهة الحبّ والجمال عمياء؛ لذا احتاجت من يرافقها ويقودها وكان الجنون وكانت (**أفروديت**) مزيجًا من الدّم ورغوة البحر، وكانت (**عشتار**) آلهة السّلام والعطاء والحصب؛ لكنّها جميعًا تلاشت في غياهب النّسيان المظلمة التائهة، هائمةً باحثةً عن الخلاص ومعها (**زرقاء اليمامة**) في هاجرة الصحراء، أملاً في الحياة من جديد.

ما يعرضه (أمل) من حوار وبناء مركب:(Compound structure of dialogue)، متسع في مساحةٍ داخليةٍ خارجيةٍ وحوارٍ ذاتيّ مفتوحٍ متداخلٍ مع كلّ الرّموز والأقنعة في تشكلاتها وتعقيداتها، لتتحرّك في اتجاهاتٍ عديدةٍ على المستوى الطباعيّ والرّمزي والايقاعي، متخلصا من المباشرة والتقريرية، ويتضمّن المشهد الطويل، **حوارًا واضحًا مرسومًا بعلامات السّؤال والجواب (؟!) والتوسل بالحكي**، هربا من عناصر **الموت الموزّعة** عبر كلّ النّصوص السّابقة، كقوةٍ روحيةٍ، بديلاً عن القوّة الفيزيقية وحالةٍ مسرحيةٍ بارزةٍ لثنائية (**السّلطة/الآخر**) و(**ميشال فوكو**) يعرف القمع على أنه " ليس مجرّد منع بل هو اقصاء وإسكات واعدام ما يجب قمعه بمجرّد محاولة ظهوره، إنّه يعمل وفق آليةٍ ثلاثيةٍ من التحريم والتغييب والصمت "[2]، وفق هاته العلاقات يقودنا الحوار الدّرامي، إلى الهذيان وحواريّةٍ بينيةٍ: **(مولاي/السّلطة) ≠ (الشّاعر/الشّعب)**، للبحث عن الرّمز الأزلي (**النّيل**) المتصل بجلوة العروس الأخيرة، والبنية النّصية " تراكم صوتي وامتداد دراميّ بديلة

---

* وظف الشاعر أمل دنقل هذا المقطع كقصيدة كاملة قبل أن يعيد إضافتها مع مقطوعات أخرى والنص كان بعنوان: (حوار مع النيل) وقد ذكر في حواره مع الشاعر (فاروق شوشة) والشاعر (عبد الرّحمان الأبنودي) في برنامج (أمسية ثقافية، برنامج ثقافي تلفزيوني مصر) سنة 1988.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص215-216.

[2] – ميشال فوكو، المعرفة والسّلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص22.

وسريعة "[1]، والشّاعر (أمل) بوعي خاصّ في اختيار الأسلوب الحواري استطاع تكثيف واكتناز الدّلالة في انتقائيةٍ للمفردة والتركيب والإيحاء بأدواتٍ فنيةٍ قوليةٍ مجاورةٍ حكائيةٍ دراميةٍ تقدّم أصواتًا متعدّدةٍ داخل صوت الشّاعر وخارجه وفي بنيةٍ تقابليةٍ لصورةٍ كلّيةٍ في خاتمة القصيدة تبعث على الدّهشة والسّؤال في حركةٍ تصاعديةٍ للصّراع الدّائم والتوتّر والتنافر والتأزم في السّكون الممتد (**القديمْ/يقيمْ**)، مستعرضًا لعبة الذّاكرة (**كنا صبية نندسُّ في ثيابه الصيفية**): تحمل عبق الوطن وترابه موزعة (**الصبايا... الرّعاة... الأغنام... أم كلثوم**)، ليؤكّد ارتباطه (**هو**) الرّوحي بكلّ تفاصيل التراب من خلال التفاصيل والوقفات وعلامات الحوار والتعجب والاستفهام؟! .

الشّاعر يمارس **حق الدّهشة** في نسب عاليةٍ لفكرة الضّياع والقهر والقمع، فقد جسد تردّدات (**المذياع**) وتواتراته في جملةٍ مفصليةٍ: (**أريد أن يبرز لي أوراقه الرّسمية**)، وهي مشهديةٍ تشكيليةٍ قائمةٍ على التراجيديا بين وهم الانتصار وحقيقة الوطن، بين المسرح والحياة، بين الإنسان والدّمية، في قسوةٍ غريبةٍ (**كأن يضاجع العذارى/ ويحب الدّم**)، وتقابليةٍ تضادّيةٍ فصليةٍ طقوسيةٍ:

...وَيُلْغِي المعَلِّم مَقْطُوعَةَ الدَّرْس

فِي نِصْف سَاعَةٍ:

(سَتَبْقَى السَّنَابل...

وَتَبْقَى البَلَابلُ...

تُغَرِّدُ فِي أرْضِنَا... فِي وَدَاعَةٍ...)

وَيَكْتُبُ كُلُّ الصِّغَار بِصِدْق وَطَاعةٍ:

(سَتَبْقَى القَنَابِلُ...

وَتَبْقَى الرّسَائل...

نبلغُهَا أَهْلَنَا... فِي بَرِيد الإِذَاعَة)[2]

---

[1] – نوال أقطي، الإيقاع الدّلالي في قصيدة (ميتة عصرية) لـ: (أمل دنقل)، مجلة المدونة (أكاديمية محكمة سداسية)، مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية، كلية الآداب واللّغات، جامعة البليدة 2، مج8، ع1، مارس 2021، ص986.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص217.

والصورة تكتمل في هذا التقابل الحادّ بين (**ستبقى السّنابل/ستبقى القنابل**)، (**تبقى البلابل/تبقى الرّسائل**) في تكوين أقنعةٍ، أمكنةٍ، أزمنةٍ ليليةٍ خرافيةٍ في الحرب والاستباحة والنّزيف، وكي نجد تداخلاً لمشهد النّهاية كلوحة: Ivan the terrible للفنّان الرّوسي "**إيليا ريبين**"*، ولوحة (**إيفان الرّهيب وابنه**)أو (**إيفان الرّهيب يقتل ابنه**) ،تصور حزنًا ولوعةً (**إيفان الرّهيب**) ممسكًا بابنه ذو الجروح القاتلة (**تساريفيتش إيفانوفيتش**)، ويعتقد أن إيفان الرّهيب نفسه لابنه مع جحوظ للعينين يحملان ثقل رائحة الموت والفجيعة، وكأنّ المشهد يلتصق بالشّاعر محتضنا النّيل كإيفان في لوعة القهر والموت والخراب والجوع والانحناء !! .

* **ملاذ الحزن لوحة (إيفان الرهيب يقتل ابنه) وقصيدة (ميتة عصرية)** :

-مشهد الحوار النّيلي يتقاطع مع مشهد لوحة إيفان الرّهيب يقتل ابنه في واقعية الحزن الشّديد ولوعة الموت والفجيعة.

ثنائية (السّلطة/ الآخر) جعلت أدوات القمع والموت والهزيمة والخراب تتوزّع على كلّ رموز وأقنعة وشخوص (مصر) ولم يسلم (النّيل) كقناع تجسيدي لأبناء مصر من تصوير خرافيّ رهيب لموت الأرض والتراب والسّنابل لتحلّ محلّها القنابل ورسائل الموت والوداع وكأنّها تتّحد مع لوحة (إيفان) أحد قياصرة روسيا وأكثرهم دمويةً في القرن 16، ممسكًا بابنه الذي قتله بواسطة عصا حديديةٍ إثر مشاجرتهما حول مشكلةٍ أسريةٍ يرعب شديد وندم عظيم، ينطلق الأب إلى ابنه ليضمه إلى صدره ضاغطا بشدةٍ حتى تشخص عيناه وكذلك الشّاعر (أمل) يريد ضمّ (النّيل) وكل رموزه بشدةٍ رهيبةٍ**!!**

* إيليا ريبين: ولد في 05 أوت 1844 وتوفي في 29 سبتمر 1930، نحات ورسام روسي ومن أعظم رسامي التيار الواقعي الرّوسي في القرن 19، وعرف بقوة الملاحظة والقدرة على تجسيد ملامح الناس وعواطفهم بكل عمق ورهافة حسّ وأتقن النحت والجرافيك والكتابة وفن البورتريه، أهم أعماله الفنية: بحارة على نهر الفولفا، مركب ديني في مقاطعة كورسك، ورد قوازق زاباروجيا إيفان الرّهيب يقتل نجله، سادكو في مملكة ما تحت الماء، تفاح وأوراق، حفلة، صورة شخصية بيو تولستري، القديس نقولا في ليقيا، صورة شخصية لـ ديمينتري مندلييف، صورة شخصية لـ أنتون روبنشتاين، ابنه الرّسام، الامبراطور نيكولاس الثاني، بورتريه البروفيسور إيفانو.





3 ـ تلويحة الوداع المتبعة وشروخ التجريد:

(قصيدة: الهجرة إلى الدّاخل)

" مُنْذُ زَمَن لَمْ أتَوَتَّر بِهَذَا الشَّكْل

لَمْ أَرْتَبِك وَأحتَرَ وَأَتَأَرْجَح بَيْنَ الأقْدَام وَالتَّراجع أنَا كَبِرْت

16–8–1967 لَيْسَ شَيْئًا هَيِّنا

إِنَّمَا الأَرْبَعُون"

(حمدي أبو جليل "الفاعل")*

في واحدٍ من أجمل كتبه حتى الآن–وهو كتاب "**الخزافة الغيورة**"[1] –يتحدّث عالم الإناسة الفرنسي "**كلود ليفي شتراوس**"** باستفاضةٍ عن مبدأ التوأمة، راويا كيف أن هنود أمريكا الجمر حين وصل (**كريستوف كولومبس**) إلى ديارهم، استقبلوه في احتفالٍ وترحابٍ كبيرين؛ أمّا كولمبس فإنّه حسب ليفي شتراوس لم يفهم سرّ ذلك الاحتفال، بل اعتقد أنّ القوم يستعدّون لإيقاع الشّر به وببحارته، فيسارع بذبحهم والإجهاز عليهم–مفوتا بهذا فرصةً تاريخيةً عنوانها انتظار أولئك الهنود الحمر لوصول الرّجل الأبيض إليهم؛ لأنّ وصوله حسب أساطيرهم يؤمّن لهم التوأمة المرجوة–ويفسر العالم الفرنسي ذلك بكون التوأمة، جزءًا أساسيًّا من الوجود: التوحد بين الهواء والرّيح، الضّباب والماء، التراب والسّماء، هو اجتماع الأضداد وسرّ البقاء في الأساطير القديمة والشّاعر (أمل) تتوزّع نصوصه في محور فكري أساسيّ تقوم عليه مفرداته وذاكرته وأمكنته وكأنّه يتبنّى نظرية (**كلود ليفي شتراوس**) فيتّصل كلّ مرةٍ بمفاتيح العنوان وضدّية الشّفرات وتوحدها (**الهجرة إلى الدّاخل**)، ما يجعل العنوان أكثر دلاته والتصاقًا بكلّ الأمكنة الغائبة بتفاصيلها وأضدادها و زواياها، وقد وسمت نصوص

---

* حمدي أبو جليل، الفاعل (رواية)، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط4، 2011، ص96.

[1] – الطاهر وعزيز، كلود ليفي شنزاوس (الخرافة الغيورة)، مجلة المناظرة (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج، الرّباط، المغرب، ع3، السّنة الثانية، ذو الحجة 1410هـ/1990م، ص115.

**كلود ليفي شتراوس: claud lévi strauss: (28 نوفمبر 1908–30 أكتوبر 2009) عالم اجتماع وأنثروبولوجي فرنسي وأهم البنيويين–المعاصرين، من مؤلفاته المهمة: الطوطمية اليوم–أسطوريات–الأسطورة والمعنى–الأنثروبولوجيا البنيوية.

(**ديوان: تعليق على ما حدث**) بالصوت الدّاخلي في لغةٍ سينمائيةٍ باللّون الأبيض والأسود تقوم على القلبة المسرحية النّهائية في حركةٍ مفاجئةٍ بطيئةٍ:

"أَترُكُ كَلَّ شَيْء فِي مَكَانِه:

الكِتَاب، وَالقُنْبُلَة الموْقُوتَة

وَقَدَحَ القَهوَة سَاخِنًا،

وَصَيْدَلِيَّة المنْزِل

وَأُسطُوَانَة الغِنَاء

وَالبَاب المِفغور الفَم

...البَاب... وَعَيْن القِطَّة اليَاقِوتَة

أتْرُك كُلَّ شَيْئ فِي مَكَانِه

وَأَعْبُر الشَّوَارِع الضَّوْضَاء

مُخلِفًا خَلْفِي: زحَام السُّوق...

والنَّافُورَة الحَمْرَاء...

وَالهيَاكِل الصَّخْريَّة المنْحُوتَة

أَخْرُجُ للصَّحْرَاء!

أصْبِحُ كَلْبًا دَامِي المِخَالب

أَنْبُشُ حَتَّى أَجِدُ الجُثَّة

حَتَّى أَقْضِم الموْت الذِي يَدنس التَّرَائبَ!

أَدَسُّ فِي الحُفْرَة وَجْهِي الشّره المحمُوم

تُصْبِحُ بوقًا مصْمتًا حَوْل فَمِي المنْكَفئ المزْموم وَصَارخًا فِي رَحِم الأرْض...

أَصِيح: يَا بسَاط البَلَد المهْزُوم....

لَا تَنْسَحِبُ مِن تَحْتِ أَقْدَامِي...

فَتَسْقُطُ الأَشْيَاء...

مِنْ رَفِّهَا السَّاكِنِ فِي خِزَانَة التَّارِيخ،

تَسْقُطُ المسْمَيَاتُ وَالأَسْمَاء!

أَصْرُخُ... لَيْسَ يَصِلُ الصَّوْتُ

أَصْرُخُ... لَا يجيبُ إِلَّا عرْقَ التُّرْبَة وَالسُّكُون وَالموتُ

وَيَسْتَدِيرُ حَوْلَ رَأْسِي الطَّنِين

وَيَدُوم الهوَاء

أَسْقُطُ وَاقِفًا...

وَخَائِفًا...

أَنْ يَحْمِلَ الصَّدَى نِدَائِي للهَوَائِيّات...

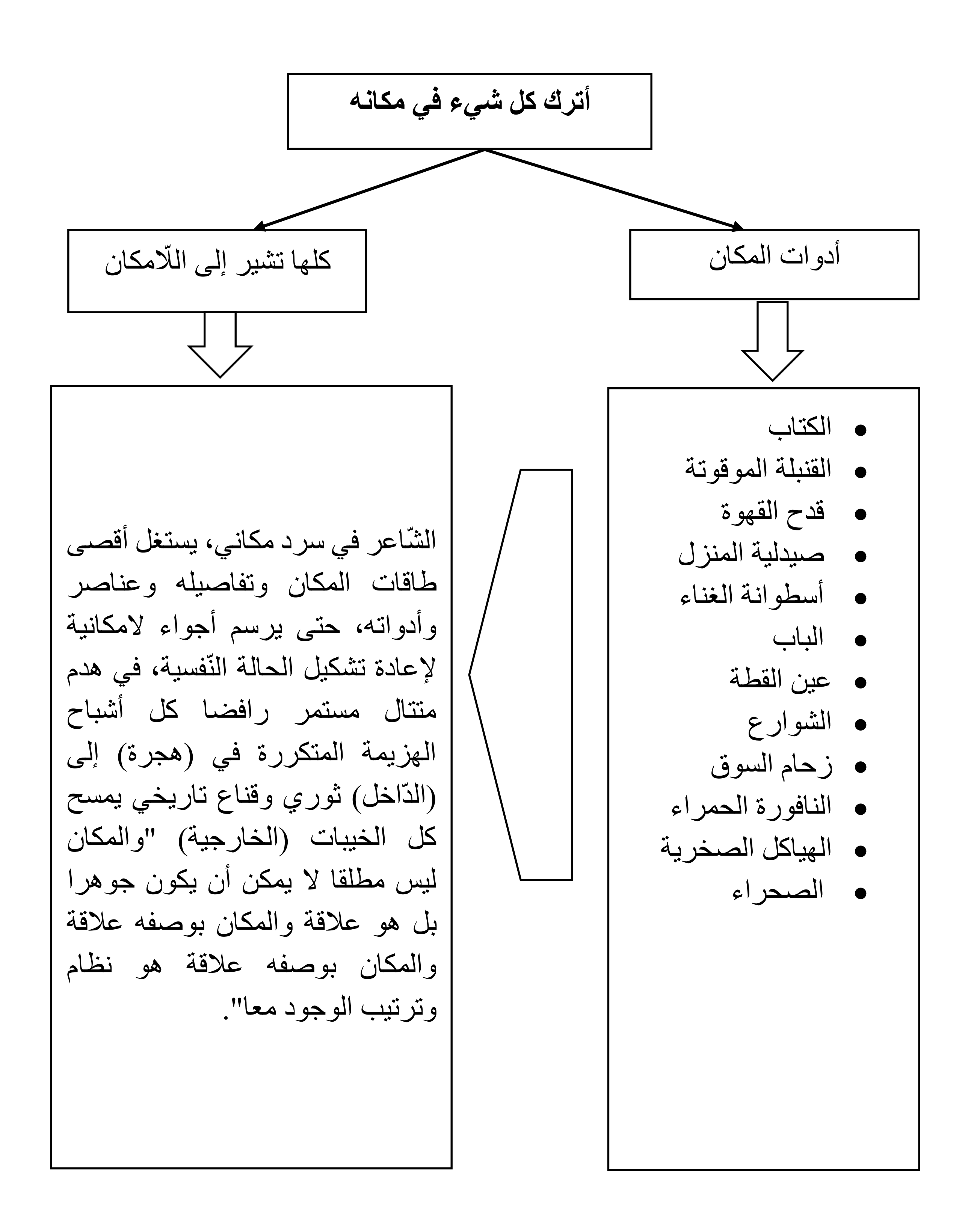
فَوْقَ أَسْطُح البُيُوت

أنْ تفْشَى الرِّمَال صَوْتِي المضِيء

صَوْتِي المكبوت![1]

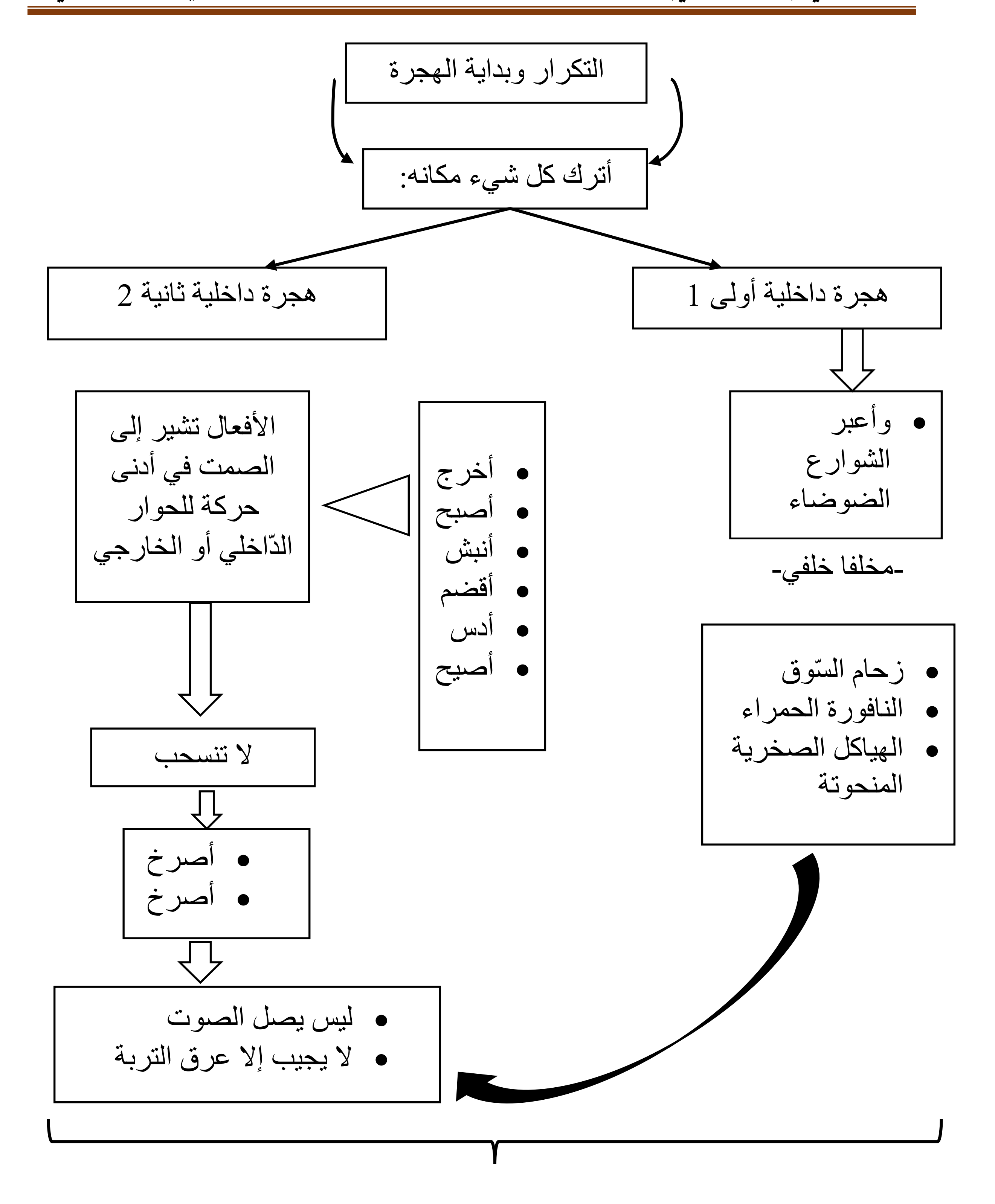
تشكل العلاقة مع (**الدّاخل/أمل**) وعناصر المكان، محورًا أساسيًّا في العمل الشّعري، لتبدو الحركة بعد النّكسة المستمرّة بطيئةً، التي تبدو في بعض الأحيان وكأنّها تقودنا إلى اللّامكان ونبين ذلك في هاته الخطاطة:

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص229-230.



---

[1]ـ مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار-الدّقل-المرفأ البعيد)، دراسات في الأدب العربي (12)، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص29.



- أسقط واقفًا... وخائفًا... أبكي... أبكي... أبكي...أبكي... أبحث المفردات تتحد جميعا في نسيج غريب وتأثير سريع إلى طبيعة الصوت الدّاخلي والصدى المتردّد (آ، آ، آ، آ، آ....) الصوت الأعزل بين السّيف والجدار، صوت الصمت والانهيار (أسقط وأبكي وأبحث كي ينال فضلة الأمان ويحرس القطعان!!) .

يسير الشّاعر (أمل) بموضوعه وهزيمته ويحرك ممثّليه وعناصر أمكنته ويرسم أجواءه في رؤيا سرياليةٍ صادمةٍ كما فعل (**كولومبس**) مع الهنود الحمر في رغبة الدّهشة والكشف، ويبدو النّص قادرًا على حكي حكاية تمتلئ بالانفعالات والفوارق التاريخية والمفارقات الحديثة.

أ / حكاية خارج الحكاية:

الشّاعر (أمل) في هذا كله يبدو حكواتيًّا من طرازٍ رفيعٍ يبدو على شاكلة ملوك الحكي في الشّرق العريق، مرتبطًا بالتراث التاريخي والخبطات المسرحية المتتالية وأجواء القص البطيئة، إنّما هي فعّالة خلاقّة، حيث يتفاعل مع إمكانات توظيف الصورة والإضاءة إلى مشاهد بعيدةٍ قريبةٍ، صغيرةٍ، مجسمةٍ، وحسبنا أن نتذكّر، مشاهد الطبيعة والحياة في الأندلس في (**داخل**) الهزيمة (**مـخلفًا خلفي**/ **زحام السّوق/ النّافورة الحمراء/الهياكل الصخرية المنحوتة**)، فالشّاعر يسترجع تفاصيل جمال الطبيعة والعمران في الأندلس محاولاً الهجرة إلى المكان والزّمان (**الدّاخلي**) والتمازج مع (**العنوان**) في بحثه عن شخصيةٍ تاريخيةٍ عظيمةٍ (**عبد الرّحمان الدّاخل**)، فهو يبحث عن هجرةٍ إلى داخله هو (**صقر قريش**) الذي هاجر من الشّام إلى الأندلس وهي تتأجّج بالصراعات القبلية، حيث قضى فترة حكمه التي استمرت ثلاثةً وثلاثين عامًا في إخماد الثورات المتكرّرة على حكمه في شتّى أرجاء الأندلس تاركًا لخلفائه، إمارة استمرّت لنحو ثلاثة قرون واتسمت بعلو شأنها في العلوم والثقافات ورغد العيش وجمال القصور والطبيعة في سهولها و فسقياتها وتماثيلها ومنحوتاتها، وهو الفارّ من الشّام الهارب إلى الأندلس في رحلةٍ طويلةٍ إثر سقوط الدّولة الأموية، وشخصية (**عبد الرّحمان الدّاخل**) تمتزج بروح الشّاعر (أمل) في تمرّدها ورسوخها وتحليق حلمها وحزمها وعزمها فقد كان قليل الطمأنينة كما الشّاعر " وقد ظلت حياته دائما هي الصراع والمقاومة المستمرة حتى النّهاية فمن رآه رأى دمه "[1].

[1] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص10.

وفي سياقٍ مختلفٍ موازٍ، تتهاوى الرّموز والأقنعة في حاضرها (**أصرخ، أسقط، أبكي، أبحث، خائفًا**) وتكرار كالصدى في توترٍ بكائيّ وفجائيةٍ مرتعشةٍ (**أبكي، أبكي**)، والمشهد الآن يدور بين الشّاعر وكلّ الأمكنة التاريخية (**إرم العماد**):

أَبْحَثُ عَنْ مَدِينَتِي:

يَا إِرَم العمَاد

يَا إِرَم العِمَاد

يَا بَلَد الأَوْغَاد وَالأَمْجَاد

رُدِّ إِلَيَّ: صَفْحَةَ الكِتَاب

وَقَدحِ القَهْوَة... وَاضْطجَاعَتِي الحَمِيمَة

فَيَرْجِعُ الصَّدَى...

كَأَنَّهُ أُسْطُوَانة قَدِيمَة:

يَا إِرَم العمَاد

يَا إِرَم العمَاد

رُدِّي إِلَيْه: صَهْوَة الجِوَاد

وَكُتُب السِّحْر...

وَبَعْضَ الخُبْزِ فِي زَوادَة السَّفَر

فَقَلْبُه الذِي انْشَطَر

يَرْقَدُ فَوْقَ زَهْرَة اللّوتُس فِي المَنْفَى

يطَالع المكْتُوب

مُنْتَظِرًا حَتَّى يَفُور الكوبُ

فِي يَدِه

يُدِيرُ فَوْقَ جِسْمِه رِدَاءَهُ المقْلُوب

لِكَيْ يَعُود فِي مَوَاسِم الحَصَاد

أُغْنِيَة... أَوْ وَرْدَة

للبَاحِثِين عَنْ طَرِيق العَوْدَة![1]

حتى تصبح الرّموز والأقنعة والهياكل الحجرية بين قصور الحمراء في غرناطة كرمز للحياة والبهجة والثبات والولادة والشّروق والانبعاث و(**إرم العماد**)* كمكانٍ للموت والخراب، لتتصادم الأمجاد **اليوتوبية** بالأوغاد **الدّيستوبية** في فجوةٍ ومفارقةٍ تتّسع كلّ لحظةٍ تاريخيةٍ؛ فالتوتّر في المقطع الأخير يبدو مضاعفًا وهو اختيار لصمود الشّاعر وطمأنينته وكأنّها الرّصاصة الأخيرة والخوف الأخير؛ بل هو خوف مزدوج فالبحث عن أمجاد الماضي في سطوته وقوّته وأسطرته وانتصاراته في تشكيل رموز (**الجواد–النّيل–الفتوحات**)، إنّه الجمع بين كلّ العناصر والأماكن والأقنعة في احتضار الموت الأخير واحتضار اللّغة في مسوداتها ومحاولاتها الأولى المنشورة في مجلّة (**المجلة**)؛ فالقصيدة (**الهجرة إلى الدّاخل**)* ، منشورة في (**المجلة**) عام 1970، بشكل مغاير تمامًا، ومختلف داخل النّص، تحمل صورًا جديدةً مغايرةً في حذفٍ وتجريدٍ للأسطر وزيادة ونقصان وهذا يدل على نحت الشّاعر للّغة والدّلالة وممارسة الرّقص حول النّار التي يشعلها الشّاعر في أحطاب التجربة.

---

[1]– أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص231-232.

* إرم العماد: إرم ذات العماد، وقد تم ذكرها في القرآن الكريم قال تعالى: (ألم تر كيف فعل ربك لعاد إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد) سورة الفجر الآية 6-7-8، وهي من الأمم الكافرة والعاتية التي اغترت بقوتها وجبروتها وتمردها وخروجها عن طاعة الله، وقد كانوا يسكنون بيوت الشعر التي ترفع بالأعمدة الشداد وكانوا أشد الناس بطشا.

* انظر: أمل دنقل، الهجرة إلى الدّاخل (قصيدة)، مجلة (المجلة)، سجل الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع166، أكتوبر (تشرين الأول)، السّنة الرّابعة عشرة، 1970، ص45.

الهجـــرة إلى الداخـــل

الشـاعر: أمـل دنقـــل

اترك كل شيء في مكانه :
الـكتاب ،
والقنبلة الموقوته •
وقدح القهوة ساخنا ،
وصيدلية المنزل ،
واسطوانة الغناء •
والباب مفغور الفم :
الباب •• وعين القطة الياقوته !
اترك كل شيء في مكانه ••
واعبر الشوارع الفوضاء
مخلفا خلفي زحام السوق
والنافورة الحمراء ،
والهياكل الصخرية المنحوته •
اخرج للصحراء
اصبح كلبا دامي المخالب
انبش حتى اجد الجثة !
حتى اقضم الموت الذى يدنس الترائب
يغوص في الحفرة وجهي الشره المحموم
تصبح بوقا مصمتا حول فمي المتكفيء المزموم
اصرخ في الدود الذى ينهش قلب الأرض !
ابكي : « يابساط البلد المهزوم
لا تنسحب من تحت اقدامي ،
فتسقط الأشياء
من رفها الساكن في خزانة التاريخ ،
تسقط المسميات والأسماء
اصرخ •• ليس يصل الصوت
اصرخ •• لا يجيب الا عرق التربة ،
والسكون •
والموت

ويستدير حول راسي الطنين ، ويدوم الهواء •
اسقط واقفا ، وخائفا
ان يحمل الصدى صراخي للهوائيات ••
فوق اسطح البيوت •
ان تفشى الرمال صوتي المفيء : صوتي المكبوت
ابول في الحفرة ،
حتى ترسب الحروف في ذاكرة التراب
اعود ضالا •• اتبع الأسلاك ،
والقم الركام •• والقم التساب
ابحث عن مدينتي التي احترقت في اضوائها ،
فلا اراها
ابحث عن مدينتي :
ـ يا ارم العماد
يابلد الأوغاد والأمجاد •
ردى الى صفحة الكتاب
وقدح القهوة ، واضطجاعتي الحميمه ! »
فيرجع الصدى
كأنه اسطوانة قديمه :
يا ارم العماد ••
يا ارم العماد ••
ردى اليه صهوة الجواد
وكتب السحر ،
وبعض الخبز في زوادة السفر
فقلبه الذى انشطر
يرقد فوق زهرة اللوتس مثل عنكبوت
يرقد فيها دون ان يحيا ••
ودون ان يموت !

٤٥

ملاحظة: هناك تغيير واضح في المفردة و الدلالة و حذف أسطر و زيادة في النص المنشور في الديوان بشكل أثر في دلالات القصيدة .

4 ــ الشّعرية وطوق النّجاة:

(قصيدة: حِكَاية المدينة الفِضية)

" فأمر الملك عند ذلك بفتح أبواب خزائنه، وأن يحكم فيها الفيلسوف، فيأخذ ما احتكم من الأموال ومن صنوف الدّور والجوهر والذّهب والفضة، وألاّ يمنع شيئًا من ذلك وأقطعه وإقطاعًا كثيرًا، ورفع درجته ورتبته إلى الغاية التي لا يسمو إليها أحد من نظرائه "*.

(ابن المقفع "كليلة ودمنة ")

في البدء عزم الشّاعر (أمل) على توريط المتلقّي في قصة (**كان يا مكان**)، حين أسر إلينا بعتبةٍ نصيةٍ عجائبيةٍ (**حكاية المدينة الفضية**)، تعكس ببراعةٍ شعريةٍ " تصدر عن حسّ فكريّ وفلسفيّ عميقٍ وحادّ، يمكن تتبّعه منذ قصائده الأولى في مرحلة ما يسمّى بسنوات الإسكندرية "[1] وقصيدة (**حكاية المدينة الفضية**) نشرت لأول مرةٍ في مجلة "**المجلة**"** المصرية في عدد أكتوبر 1961، وكان يرأّس تحريرها الكاتب (**علي الرّاعي**)، وكان الشّاعر آنذاك موظفا في جمرك الإسكندرية، وهي من القصائد الأولى مع قصيدة (**رباب، كلمات سبارتكوس الأخيرة، ميتة عصرية**) وتستحقّ القصيدة حضورًا خاصًّا، لأنّها من العلامات الهامة في مسيرة (أمل) الشّعرية، فقد كانت القصيدة الوحيدة في عدد المجلة ومن كتابها (**أحمد بهاء الدّين–عبد الرّحمان الرّافعي–علي الرّاعي–محمد مندور–زكي نجيب محمود، عبد الرّحمان الخميسي**) وكان نشر القصيدة وبالإفراج المتميّز الذي ظهرت به، اعترافًا بشاعرية مبدع جديدٍ مختلف:

كُنْتُ لَا أَحْمِلُ إِلَّا قَلَمًا بَيْنَ ضُلُوعِي

كُنْتُ لَا أَحْمِلُ إِلَّا... قَلَمِي

---

* انظر: عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تحقيق: عبد الوهاب عزام/طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014.

[1]– عبلة الرّويني، سِفر أمل دنقل، ص245.

** انظر: أمل دنقل، حكاية المدينة الفضية، المجلة (سجل الثقافة الرّفيعة)، تصدر مرة كل شهر، مصر، ع57، السّنة الخامسة، جمادى الأولى–أكتوبر 1961، ص67-69.

فِي يَدِي: خَمْسُ مَرَايا

تَعْكِسُ الضَّوْءَ (الذي يسري إليها من دمي)

...طارِقًا بَابَ المدِينَة:

-"افْتَحُوا البَابَ"

فَمَا رَدُّ الحَرَس

-"افتَحُوا البَابَ...أنَا أَطْلُبُ ظِلًّا..."

قِيلَ: "كَلًّا"[1]

في النّص يتابع (أمل دنقل) رحلته التي بدأها في نصوصه الأولى، رحلة بحث في المناطق الخصبة، مناطق القلق في نصه الحداثة والشّعرية " فالقراءة هنا تختلف كفعاليةٍ عن الإسقاطية والتعليق the projective attitude-commentary "[2] ليكون **النّص عاريا** في نسقه وليتشكل مبدأ **القراءات اللّانهائية** والقراءات ستصبح **إساءة قراءة** (Mis reading) كلّ مرّةٍ، ولا يمكن للقارئ أن يتلقّى النّص فقط من خبرته الشّخصية وذائقته المعرفية وإنّما يجب أن تشكّل عناصر المقاومة داخليًا كلّ مرةٍ في مدّ وجزرٍ؛ فالمقاومة اكتشاف للذّات وللنص واكتشاف لأسئلةٍ وتجربةٍ مغايرةٍ ورؤيا وجوديةٍ لأحلام (**بروموثيوسية**) وأدوات قادمة وأقنعة كثيرة، إن المقاومة إنقاذ للحلم الطوباوي من حصار الأسئلة المتعلقة المغلفة بالحياة والتجربة والكتابة والشّعرية والأدبية والهيرمينوطيقية التأويلية والتناصّية، البدايات تبقى دومًا مختلفةً في نسيجها وخيوطها المتشابكة بين الكتابة الأولى والثانية للمطلع:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص233.

[2] – فاضل ثامر، اللّغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1994 .ص49.

*المطلع المنشور لأول مرة:

حيث لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي

حيث لا أحمل إلا قلمي

في يدي خمس مرايا... ينعكس

فوقها الضّوء الذي يسري إليها من دمي

طارقا باب المدينة

"افتحوا الباب"... فما رد الجرس

"افتحوا الباب... أنا أطلب ظلا"

قيل: "كلا"

*المطلع المنشور في الديوان:

كنت لا احمل إلا قلما بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا... قلمي

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضّوء (الذي يسري إليها من دمي)

طارقا باب المدينة

-"افتحوا الباب" فما رد الحرس

-"افتحوا الباب... أنا أطلب ظلا..."

قيل: "كلا"

حكاية المدينة الفضية

للشاعر: أمل دنقل

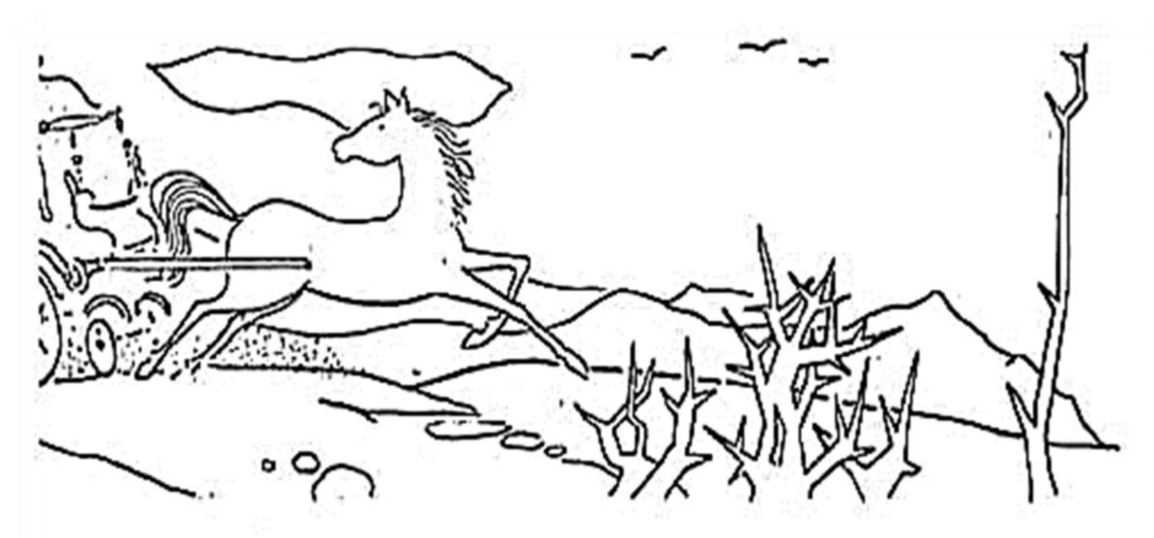
«١»

حيث لا احمل الا قلما بين ضلوعي .
حيث لا احمل الا قلمي
في يدي خمس مرايا ٠٠ ينعكس ،
فوقها الضوء الذي يسري اليها من دمي
طارقا باب المدينة
« افتحوا الباب » .. فما رد الحرس
« افتحوا الباب ٠٠ أنا اطلب ظلا »
قيل : كلا ٠٠
امطري يا قبضة الزبد التي تدعى سحب
امطري رطوبتك الجوفاء في كوب اللهب
هذه الأسوار ما رقت لدقاتي الحزينة
وشعاع الفية الفضية الملساء يغلي
في مراياي الثمينة
آه لو املك سيفا للصراع
آه لو املك خمسين ذراع
لتسلمت – بايماني الهرقلي – مفاتيح المدينة
آه .. لكني بلا حتى .. مؤونة

❊

ايها العشب الذي ينضح حمى
انني أنشد في جنبيك حلما
... واستكانت شفة الوهج على وجهي طويلا
ربما يفتح هذا الباب يوما
ايها العشب الذي ينضح حمى
شمسنا مطفأة العينين دوما

٦٧



يا طريق التل .. حيث القبة الملساء تبدو
صنما ضخما ·· تحدى المستحيلا
يا طريق التل : ما زالت على جنبيك ...
... آلاف النفايات لسكان القباب المصمتة
من قمامات البقايا الميتة ···
وزجاجات خمور فارغة ··
وكلاب والغة
ورماد ·· وورق
آه ·· يا ذكرى الحنين المحترق
آه ·· كم كنا كما كنت نرش النور والشوق النبيلا
وتهدجنا غناء
وتهدجنا بكاء
وتهدجنا فضولا
ثم لم نلق من الحب عدا بابا بخيلا

«٢»

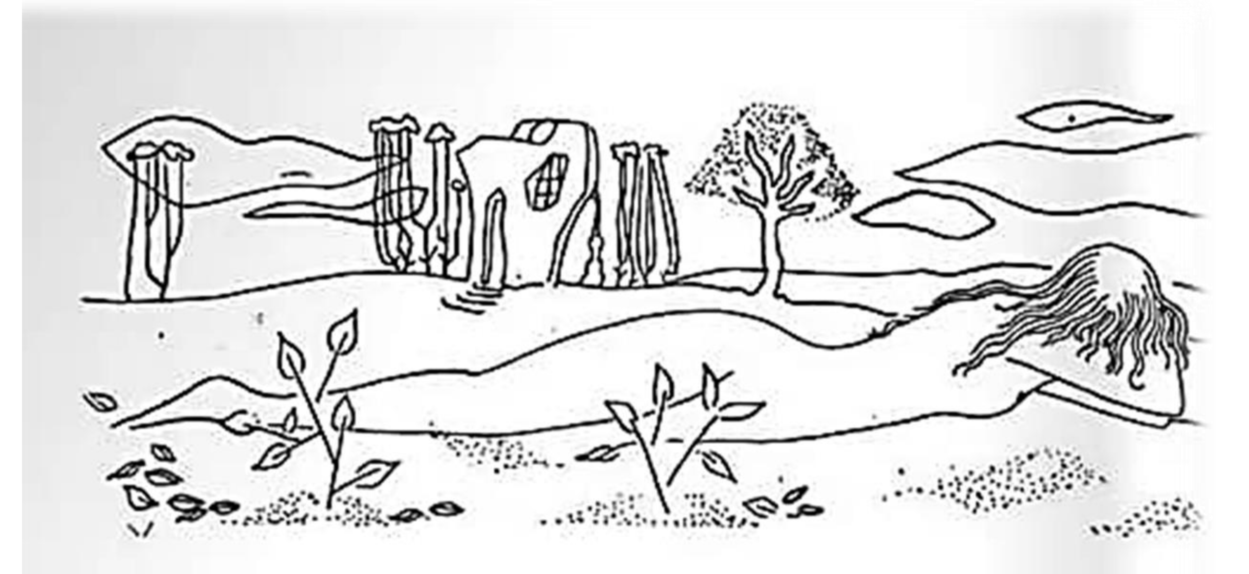
فرقعت في الصمت حول عجلات المركبة
ـ « اوقف الخيل » ·· اطلت
ـ « من ترى انت » تأرمات مجيبا
قالت : اسعد ··
آه يا ذات العيون الطيبة
كل شيء يتنهد
كل شيء في دمي لا يتحدد
انا لا املك حتى كلمات الشكر
حتى كلمات الشكر .. ولت
« الغريب ؟ » ·· قلت : ما عدت غريبا

بيتنا كان على ربوة نجمة
كم قرأنا فيه من سحر لياليك كثيرا
عن جبين يهب العمر تناهيد ورحمة ···
ورسمنا الوجه من فوق جدار المنزل
وعلى صدر الربيع المقبل
وتعشقناك حزنا ارجوانيا اميرا
وتعشقناك ·· شعرا كستنائيا غزيرا
وتعشقناك ثوبا .. جداته الحرير من زهو المطر
وعشقنا فيك .. حتى خفك المجلوب
من وادي القمر
قالت : اهدا ·· سوف تحكي لي هناك
واشارت نحو قصر القبة الملساء
ثم استطرت :
« انه ملك ابي »

*

عندما كان سليمان ولبا
لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب
قبل مكتوب على جدرانه الماسية الزرقاء
احلام شباب
قيل في الساحة نافورة خلد
وعلى الباب نقوش اثرية
آه ·· ياحراسه ·· هذا انا
ارفعوا الايدي ·· وادوا لي التحية
ارفعوا المزلاج ·· فالركب يسير
« يد مولاني » ·· ومدت يدها « بدر البدور »





تصعد السلم ، يا معراج ما كنت نبيا
انا ق البللور حولى ق السنا الف انا
فامض يا معراجنا نحو الجناح
واعزف يا جوقة الميلاد .. لحن الافتتاح

❋

سكرت اكؤسنا من خمر بابل
الف خيط فى دمانا يستبد
آه يا سيدتى انت ملك
انا لا احمل الا قلما بين ضلوعى
فخذيه ٠٠ انه اثمن ما عندى ٠٠ خذيه
ومشت راحتها فوق جبينى
هتفت بى : « شهريار »
« شهرزادى : اسكبى حمى الرحيق المتواصل
ثم قصى من حكاياك الجديدة
من زمان لم اعد اسمع اشياء جديدة
اسردى ٠٠٠ »
« لبيك يا مولاى ٠٠ قالوا ٠٠٠ »
ثم لم نملك قوانا
وعلى الجدران لوحات فريدة
ارغفة٠٠ وزجاجات من الخمر٠٠ وراع٠٠ وقطيع
آه ما اقسى الجدار
حينما ينهض فى وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر
كى ننقب ثغرة

ليمر النور للاجيال مرة
وربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق

«٣»

شقة للجبة فى جبهتى تسرى ملحة
« قد اتى الصبح ٠٠ فقم »
شدنى السياف من اشهى حلم
حاملا امر الاميرة
« أنا يا مسرور ٠٠ معشوق الاميرة
ليلة واحدة تقضى بدم
يا ترى ٠٠ من كان فينا شهريار
انا يا مسرور .. » ـ مسرور على بابى رخام ـ
« أنا يا مسرور لم اسعد من الدنيا بفرحة
انا لم ابلغ سوى عشرين عام
خذ ثيابى .. خذ مراياى المثيرة .. »
« حسنا : فاهرب من الباب الذى فى آخر الممشى
ولا ترجع هنا

❋

يا طريق التل حيث القبة الملساء خلفى
حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات لسكان المدينة
الكلاب الوالفة
وزجاجات الخمور الفارغة
٠٠ وانا ٠٠ احمل ٠٠ اقدامى ٠٠ الحزينة ٠



في بداية القصيدة، يروي لنا الشّاعر قصته، يمسكنا بخيوطها المتداخلة في نسيجٍ مليءٍ بالتفاصيل والحكايات العجيبة الصغيرة والكثيرة مع النّص الأول (**العنوان**) و(أمل) ينهل كلّ مرةٍ من كلّ المصادر المتعالية كالأدب الشّعبي في تأسيسٍ لشعريةٍ وجماليةٍ تنهمر كتابة نوارس تتخطف أسماك المعاني من تحت صفحة الماء وتعلو مرئية وغير مرئيةٍ، مخلّفة آثار أشكالها وحركاتها وأصواتها المتشابكة، راسمةً لوحةً مشهديةً مليئةً بالتخطيطات المتشابكة المتعضية بدءًا من النّماذج العالمية "**كالأوديسة**"[1] و"**الإلياذة**"[2]، و"**ملحمة جلجامش**"[3] و"**ألف ليلةٍ وليلةٍ**"[4] و"**كليلة ودمنة**"[5] و"**رحلات غوليفر Gulliver's travels**"[6] و"**أخبار ليست من أيّ مكان**"[7]، وهي كلمةٌ تحمل سحر اللّغة وتجعل من النّص مرآة نرى فيها ذواتنا ودواخلنا وأحلامنا وتفاصيل تشبه تفاصيل حياتنا، حين نصطدم في استهلال أول، برقصة اللّغة المريرة بين استهلال المطلع المكتوب لأول مرةٍ واستهلال المطلع المنشور في الدّيوان: (**حيث/كنت**)، تتفجر أولى الدّلالات وتناقضات الشّاعر الحادّة مع محيطه ويومياته ليقدم أيضًا صورةً عن ذاته ومدنه وتجربته التي تّتسم بالقتامة والتلاشي والثورة والرّفض بحثا عن فكرٍ طوباويّ مبكّر كما كلّ الحكايات العجيبة والمدن الفضية والنّحاسية والذّهبية وتعبيرًا عن أفوق توقع ل "**النوستالجيا***" وما هو آت، فالأعمال الطوباوية (**اللّامكان**)، تعيد تشكيل الذّات المتصلة بروح مدينةٍ جديدةٍ وكتابةٍ جديدةٍ ولغةٍ ثانيةٍ ورؤيا قلقةٍ حثيثةٍ، ورسم بدائل للعالم والزّمن كبديلٍ مبشرٍ (**لمكان ممكن**) الوجود وكأنّ (**مكان/اللّامكان**).

---

[1] – هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

[2] – هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

[3] – طه باقر، ملحمة كلكامش (أوديسة العراق الخالدة)، دار الوراق للنشر، العراق، ط1، 2012.

[4] – تراث شعبي، ألف ليلة وليلة، طبعة: سعيد علي الخصوصي وأولاده، المطبعة والمكتبة السّعيدية، مصر، ط1، 1951.

[5] – بيدبا، كليلة ودمنة، نقلها إلى العربية: ابن المقفع، مكتبة زهران، مصر، ط1، 2005.

[6] – Jonathan Suift, Gulliver's travels, naxos audio Books, Germany, 1996.

[7] – William morris, new from nowhere, penguin Books London, 1994.

* نوستالجيا: التوق إلى الماضي nostalgia أو الحنين إلى الماضي وأصلها يوناني إذ تشير إلى الألم الذي يعانيه المريض إثر حنينه للعودة إلى بيته وخوفه من عدم تمكنه من ذلك للأبد وتم وصفها على أنها حالة مرضية نفسية وبداية الاكتئاب، ثم أصبحت موضوعا فلسفيا ونقديا يوحي بالتعلق الشديد للعصور الذهبية الغائبة وشخوصها وأدواتها وعناصرها وتفاصيلها.

الشّاعر (أمل)، يريد أن يتّحد مع أزمنةٍ عجائبيةٍ غريبةٍ تؤسّس لحياةٍ جديدةٍ تنتقل من مكانٍ معلومٍ إلى أمكنةٍ مجهولةٍ مثل **رحلة ابن بطوطة، وابن جبير، وماركو باولو وابن طفيل وابن سينا وأبو العلاء المعرّي وأرنست همنغواي وفرجينيا وولف، ورحلات السّندباد البحري، ورحلات وليم موريس وجوناثان سويفت، وتوماس مور، وصموئيل بيكر، وهربرت جورج ولز، وأناشيد أهل الهوبو الأمريكيين ولورد ليتون، وإدوارد بيلامي وبلزاك، وجيل فيرن، وألدوس هكسلي، وجورج أورويل، وواسيني الأعرج وفيصل الأحمر، ونهاد شريف، وأحمد خالد توفيق ومصطفى محمود**؛ لكن الشّاعر يصطدم بعوالم مظلمةٍ **(حيث/كنت)** في مكان ما من العالم و**(حيث)** الأنظمة القمعية التي تؤسس عالما نقيضًا للطوباوية واليوتوبيا يوازي الديستوبيا والولاء لأدوات الخفافيش والظلام، تصور مظلم في خواء ومحو للفردانية والذاتية والدّاخل، لتصبح كما يقول "**هربرت ماركيوز** herbert marcuse"*، هي مجرّد تعبيرٍ عن حلمٍ مستحيلٍ وعجزٍ فكريٍّ، فلا الضلوع تحمل قلبًا ولا القلم يحمل فكرا، إنّها مشهدية العالم الآخر عند (**جوزيف هول** Joseph hall) في عالم مستقبلي مقسم إلى مقاطعات تعبر كلّ منها عن رذيلةٍ من رذائل البشر لتظهر النّزعة الوجودية والعدمية عند (**راي برادبري** Ray Bradbury- **مارغيت آتوود** Margaret Atood- **أنتوني برجس ولسون** Burgess wilson Anthony John - **وليام فورجيبسون** Willaim Gibson- **سكوت ويسترفيلد** Westerfeld Scott- **فيرينيكا روث** Veronica rotk) ليتوقف الشّاعر (أمل) في عدميته عند المرايا وما تعكسه من ظواهر محسوسة وكأنّها الرّوح بوصفها ظلا وانعكاسا كما يشير إليه (**جيمس فريزر** George frazer Jemes) في **الغصن الذّهبي** the golden bough وفي دلالة عجيبة غريبة ساحرة تحولية مثيرة:

---

* هربرت ماركيوز: (1979-1898) Herbert Marcuse، كاتب ومفكر وفيلسوف ألماني، عرف بنقده للأنظمة القائمة ومرتبط بمدرسة فرانكفورت للنظرية النقدية وانتقد الرأسمالية والثقافة الحديثة، أهم كتبه: العقل والثورة، الحضارة والرغبة، الإنسان ذو البعد الواحد، فلسفة العنف والسّلطة، نحو ثورة جديدة، فلسفة النفي.
انظر: حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

" في جزيرة ويتار هناك سحرة وقادرون على إنزال المرض بالإنسان خلال طعن ظلّه برمحٍ أو ضربه بسيف"[1]، والشّاعر يريد السّفر بعيدًا باحثًا عن ظلّه، ليعيش تفاصيل حياته اليومية المزيفة الضيّقة المغلقة، ليكتشف إضاءةً خافتةً وأداءً مسرحيًّا ضعيفًا للشخصيات، متهالكًا؛ فمرايا الحياة تجارب إنسانية ترتكز على " ضربين من الدّيالكتيك أو الجدل لا ينفصل أحدهما عن الآخر: ديالكتيك الأنا/ الأنا الآخر وديالكتيك الدّاخل-الخارج " [2]، فالمرآة تتيح للإنسان إمكانية الإحساس بالوجود والهوية أو الإحساس بالاختلاف أو الآخرية؛ لكنّها أيضًا في (**حكاية المدينة الفضية**) مرايا من الجدران كالحة مغلقة الأبواب: (**افتحوا الباب/فما رد الجرس–افتحوا الباب/ أنا أطلب ظلاًّ/ قيل: كلّا**).

الشّاعر والحرس في انتظار تحديد المصائر، مصائر كلّ الحكايات العجائبية السّابقة التراثية على امتداد المسافة الزّمنية والمكانية، وهذا يجعل النّصوص متنوعة متباينة لتحدّد علاقة (أمل) بالتراث الحكائي، فيعيد كتابته ولغته ودلالته ومساءلته لاكتشاف كلّ العناصر الجديدة، وتوظيفها في رؤيا إبداعية تعيد صياغة الواقع بصورةٍ جماليةٍ، والكتابة أيضًا لتعيد للنص الشّعري مكانته وتنهض بالتراث في تفاعله مع كلّ التجارب المعاصرة، وكما يقول (**توماس ستيرنز إليوت** T.S eliot): لمركز القيمة قائم في النّموذج الذي نصنعه في مشاعرنا وليس في مشاعرنا نفسها)، ومن هنا لجأ (أمل) إلى تعدّد أصواته ولغته في صراعٍ مفتوحٍ وتناقضٍ دائمٍ حادٍّ، جعل الأصوات خارجية أيضًا حتى يكون مصير الكتابة " والكتب والنّصوص واللّغة هو المسخ والتحويل "[3].

الشّاعر (أمل) يتوسّل بكلّ مرايا الفاجعة ليشعر بالحاجة إلى اللّانهاية في (**لا إشباع**) غير محدّد حتى أقاصي المحن الوجودية يكشف التباسات الحياة وتقنعات الموت؛ إنّه يتوسّل أصدقاءه (**عبد الرّحمان الأبنودي، عبد الرّحيم منصور، يحي الطاهر عبد الله...**)، ويتوسّل "**موريس بلانشو**

---

[1] – جيمس جورج فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في السّحر والدين)، تر: نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص259.

[2] – محود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر، ط1، 1994، ص191.

[3] – سوريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي/عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص29.

*"Blanchot Maurice" في كتابه **أسئلة الكتابة/كتابة الفاجعة**، بأن يسعى إلى الانفصال عن الكتابة وعن هويتها ولتحويل الكتابة " لتصبح هي في ذاتها مختلفة ومنفتحة على الارتياب واللّايقين والمصادفة "[1]، وهي بذلك كتابة الغائب أو كتابة تجربة اللّيل، حتى أنّها تتصل كتجربة بكلّ عناصر القلق والتوتر والإحساس بوطأة الفجيعة، ولعلّ حكايات (**ألف ليلةٍ وليلةٍ**) تتصل بكلّ أدوات الحكي واليأس والأحلام والحزن والفرح وأهوال الحياة وسطوة الغرائبي وسحره في رموزها وشخوصها الأسطورية ومدنها النّحاسية*؛ فالشّاعر "مغامر سلاحه الوحيد قلمه الذي ينفث السّحر من دمه ويحاول أن يفتح المدينة المستعصية يطلب ظلاًّ يتفيأ به السّلام والطمأنينة؛ ولكنّه بلا مؤونةٍ ويظل خارج الأسوار في انتظار الفرح متحملاً عذاب العيش مع النّفايات التي يلقيها سكان المدينة خارج الأسوار "[2].

سريعًا تنزاح الانفعالات المركبة ليصل الشّاعر إلى درجةٍ عاليةٍ من الصفاء في تعبيره عن علاقةٍ حميميةٍ بينه وبين الشّعر، فهو شأنه شأن (**دون كيشوت**) أو (**السّندباد**) يخرج من قريته أو بلدته الصغيرة ذاهبًا إلى غابة (**القاهرة**) محاولاً بقلمه أو يروّض وحوشها التي تقرّر باستمرار افتراسه، وعندما يتألّم جريحًا واصفًا خيبته وخيبة قلمه في إنجاز علمه؛ فقد " قضى أمل سنتين في كلّية العلوم ولكنّه أخفق في دراسته الأكاديمية نتيجة انشغاله واقتنائه بقرض الشّعر "[3]، وكأنّه ليس مهيّئا لشيء سوى الشّعر، يتألّم بعد أن يهصر قلبه المرة تلو المرّة فإنّما يتألّم من أجل الذين أثخنوه.

---

* موريس بلانشو: Blanchot Maurice (22 سبتمبر 20/1907 فيفري 2003)، فيلسوف وكاتب ومبدع فرنسي وكان له تأثير واضح لتجربة ما بعد البنوية وكتابها مثل: ميشيل فوكو، جيل دولوز، جاك دريدا، ولد في قرية (كوين الفرنسي) ودرس الفلسفة وعمل كاتب وروائيا وناقدا ونشر أعمالا هامة: كتاب الفاجعة، أسئلة الكتابة، فضاء الأدب، الكتاب القادم، المحادثة اللانهائية، لحظة موتي، عالية جدا، نظرة أروفيوس ومقالات أدبية أخرى.

[1] – موريس بلانشو، كتاب الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018، ص29.

* مدينة النحاس: هي حكاية الليلة الثامنة والسّتين بعد الخمسمائة من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية الأمير موسى والشيخ عبد الصمد وهي مدينة أشباح وهي أيضا حكايات أوروبية تضم مجموعة من الرحالة الذين يقومون برحلة استكشافية أثرية عبر الصحراء للعثور على المدينة المفقودة.

[2] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص4.

[3] – أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خط النار، ص174.

يقول (أمل):

آه لَوْ أَمْلِكُ سَيْفًا للصِّرَاع

آه لَوْ أَمْلِكُ خَمْسِين ذِرَاع

لتَسَلَّمْتُ-بإِيمَانِي الهِرَقْلِي-مَفَاتِيح المدِينَة

آه... لَكِنِّي بلَا حَتَّى... مَؤُونَة![1]

معاناة الشّاعر الكلّية، جزأتها لغة انداحت فيها القدرة المعرفية، ولم تبق شاردة في الدّاخل بل امتدت إلى عوالم (**ألف ليلةٍ وليلةٍ) وبدر البدور والمدينة النّحاسية وحبّ قمر الزّمان**؛ فالقصيدة امتلكت درجةً عاليةً من الجمالية الأسلوبية الميلودرامية " وهكذا بدأت الحساسية الجديدة وبدأت معها مضامين العصر في الاحتشاد "[2] في فعاليةٍ و" ترتيبات خطاطية schematic يتميّز بها القول الشّعري "[3] في إعلاء شرطي grand of representamen وينادي الشّاعر العشب في نضارته المضيئة بعد أن أقسم **بحلمه الهرقلي** تسلّم مفاتيح (**المدينة/ الكتابة/ الشّعر/ الحياة/ الثورة/ المستقبل/ اللّغة)**، لكنه ما زال يحلم:

أَيُّهَا العشْبُ الذِي يَنْضُجُ حمى

إِنَّني أَنْشُدُ فِي جَنبِيك... حُلْمًا

(...وَاستَكَانَت شَفَة الوَهْجِ عَلَى وَجْهِي طَوِيلًا...)

رُبَّمَا يفْتَحُ هَذَا البَاب يَوْمًا

أَيُّهَا العُشْبُ الذِي يَنُضُجُ حمى

شَمْسُنَا مُطْفَأة العَيْنَيْن... دَوْمًا!

يَا طَرِيقَ التَّل (حَيْثُ القبَّة الملْسَاء تَبْدُو...

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص234.

[2] – عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة (دراسة في شعر اليمن الجديد)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثاني 1983، ص16.

[3] – يوسف إسكندر، هيرمنيوطقيا الشعر العربي (نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص61.

صنمًا ضَخْمًا تَحدى المسْتَحِيلا)

يا طَرِيق التلّ:

مَازَالَت عَلَى جَنبْك آلَاف النِّفَايَات...

لِسكَّان القباب المصمَتَة

مِنْ قُمَامَات البَقَايَا الميِّتَة

وَزُجَاجَات خُمُورٍ فَارِغَة

وَكِلاب والـغة

ورمَاد ووَرَق!

آه... يَا ذكْرَى الحَنِين المحْتَرِق

آه، كَمْ كُنَّا-كَمَا كُنْتُ-نَرُشُّ النُّور وَالشَّوْقَ النَّبِيلَا

وَتَهدجنا غِنَاءً...

وَتَهَدجنا بُكَاءً...

وَتَهَدجَنا... فُضُولًا...

ثُمَّ... لَمْ نَلْقَ مِن الحبّ عدا: بَابًا بَخِيلاً !![1]

ينادي الشّاعر (**العشب**) في نضارته المضيئة وخصوبته الغنية وكلّ عناصر الحياة والشّموس وطرق التلال، لكنّها جميعًا تنبعث من جمر الرّوح والوجع وعراء الجسد لتخضّب بألوان الفجيعة الفادحة والدّراما المتكاثفة والتراجيديا التي تنظم حركة الكون (**العشب–شمسنا–طريق التلّ**) في مقابل (**زجاجات خمور فارغة–كلاب والغة–رماد–قمامات البقايا الميتة–رماد–ورق**) وطباق سلب (**غناء/ بكاء**) وجناس ناقص (**فضولا/ بخيلا**) لتبقى عين الشّاعر محدّقة محلّقة وتضيق فتحتها كي تستقرئ النّص المنعقد على همومه الخاصّة وعلى تجريبيته الحديثة ، وعلى تقطيع واقتطاع مشاهد

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص234-235.

من مرايا الرّوح ومهما يتمرأى أو يتراءى فيها وفيها لا يتراءى سوى ما يعمد الشّاعر إلى التخارج معه في قصّة وحكاية مستمرّة تتاخم تقترب وتبتعد بحثًا عن اغترابٍ وفقدٍ ووهمٍ وانتماءٍ:

فَرَقعتُ فِي الصَّمت حَوْلِي عَجَلَات المرْكَبَة

-"أَوقِفِ الخَيْلَ"

أَطَلَّت:

-"مَن تُرَى أَنْتَ؟"

فأومَأتُ مجِيبَا

قَالَت: "اصعد"

-"آه يَا ذَات العُيُون الطَّيِّبَة

كُلُّ شَيْء يَتَنَهَّد

كُلُّ شَيْء فِي دَمِي... لَا يَتَحَدّد

أنَا لَا أَمْلِكُ حَتَّى كَلِمَات الشُّكْر

حَتَّى كَلِمَات الشُّكْر... وَلَّت!

-"أَغَريب؟ "

قلت: مَا عدْتُ غَرِيبَا

بَيْتُنَا كَانَ عَلَى ربْوَة نَجْمَة

كَمْ قَرَأنَا فِيه عَنْ سحر لَيَالِيك كَثِيرا

عَن جَبِين يَهُبُّ العُمْر تَنَاهيدَ وَرحْمَة

وَرَسَمْنَا وَجْهَكِ المعْبُود فَوْق المنْزِل

وَعَلى صَدر الرَّبِيع المقْبِلِ

وَتَعْشَقنَاك: حُزْنًا أُرجُوَانِيّا أَميرا

وَتَعْشَقنَاك: شعْرًا كسْتَنَائِيًّا غَزِيرًا

وَتَعْشَقنَاك: ثَوْبًا جدَلَته الحُورُ...

مِن زَهْوِ المِطَر...

وَعَشِقْنَا فِيك: حَتَّى خَفَّك المِجلُوب من وَادِي القَمَر!

قَالَت: "اهدأ...

سَوْفَ تَحْكِي لِي هُنَاك..."

وَأَشَارَت نَحْوَ قَصْر القُبَّة المِلْسَاء

ثُمَّ اسْتَطْرَدَت:

إِنَّه ملْكُ أَبِي"!

عِنْدَمَا كَان (سليمان) وَلِيًّا

لَمْ يَكُن يَمْلِكُ هَذَا القَصْر ذَا المِلْيُون بَاب

قِيلَ مَكْتُوب عَلى جُدْرَانِه المِاسِيَة الزَّرْقَاء...

أَحْلَام شَبَاب...

قِيلَ فِي السَّاحَة نَافُورَة خلد

وَعَلَى البَاب نُقُوش أَثَرِيَّة

آه... يَا حرَّاسَه... هَذا أَنَا!!

ارْفَعُوا الأَيْدِي وَأدوا لي التَّحيَّة

ارْفَعُوا المِزْلَاج... فالرَّكْبُ يَسِير

"يَدُ مَوْلَاتِي"

وَمَدَّت يَدَهَا: (بدر البدور)

نَصْعَدُ السُّلَّمَ: يَا معْرَاجُ مَاكُنْت نَبِيًّا!

أضنَا فِي البلّور حَوْلِي فِي السَّنَا: أَلْف أَنَا

فَامْضِ يَا معْرَاجَنَا نَحْوَ الجِنَاح

وَاعْزُفِي يَا جَوْقَة المِيلَاد لَحْن الافْتِتَاح![1]

وكأنّه يخطر ببال الشّاعر تناص ساحر مع قول الرّوائية **إيلينا فيرانتي** *Elena ferrante: "خطر لي أنّ هذا هو وجودنا هو ارتجافة فرح"[2] في روايتها (**صديقتي المذهلة**) وكأنّ (أمل دنقل) قد اختار قناعًا ليتحد به وفيه (**الخيل**) كما اختارت (**إيلينا**) اسمها المستعار لتكتب به أعمالها بحثًا عن صراع عوالم عديدةً لحياتها المتقلبة بقناع تخفيه؛ فالخيل والأقنعة المستعارة رموزٌ لحالة الوجود والارتجاف والثبات أيضًا في نصّ غائب (**وهو في مقعده/ قصيدة ميّتة عصرية**)، فحركة الخيل هنا تتوقّف، وهذا الهدوء سيختصر خوف الشّاعر والكاتب والمبدع والإنسان، إنّ الخيل قد عانت ردحًا من الزّمن تحت وطأة عذابات مقيتة، عذاب التأمّل والرّكض والحرّية والوحدة:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص236-237.

* إيلينا فيرانتي elena ferrante: روائية إيطالية ولدت سنة 1943 لها ترجمات شعرية مشهورة لعدة لغات ولها رواية: الرباعية النابوليتانية، صديقتي المذهلة 2012-حكاية الاسم الجديد 2013-الهاربون والباقون 2014-حكاية الطفلة الضائعة 2015، والمثير أن اسم الروائية مستعار ولا يعرف أحد اسمها الحقيقي.

[2] – إيلينا فيرانتي، صديقتي المذهلة (رواية)، تر: معاوية عبد المجيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص108.

أوقف الخيل

لحظة التوقف والثبات هي حالة خوف وارتجاف وتأمل ووقفة استرجاع لكل صور الطفولة والثأر والقهر والظلم في مقابل عناصر الحياة والتراب والوطن وتلاله وانتصاراته وحروبه وخيباته
(فلاش باك)

الحوار الشعري مع ذات العيون الطيبة، هو الكتابة بالنّفي والانجراح وتوليد الاعتراك والهتك والانتهاك والذّهاب بالذّات إلى مراودات الأحلام الضائعة السّخية والعودة بها إلى ترجيع غير قابل للاسترجاع والإرجاع

- تهدجنا غناءً
- تهدجنا بكاءً
- تهدجنا فضولاً
- وتعشقناك: حزنا أروجوانيا أميرًا
- وتعشقناك: شعرًا كستنائيا غزيرًا
- وتعشقناك: ثوبا جدلته الحور...

-إنّه السّراب والفرار المتبارق المتراعد المتماطر وهو لا يبتغي التوق والتحرّر والانعتاق والخصوبة والارتواء، فالأحلام كمن مسها طائف أو تخبطها الشيطان أو تخطفتها الملائكة من مكان سحيق
(حكاية خارج الحكاية)

بدر البدور كشخصية خيالية من ألف ليلة وليلة وهي ابنة والي بغداد وصديقة السّندباد وأميرة علاء الدين وشمس الشموس والمدينة النّحاسية هي أقنعة اتصال خارجي وأصوات خارجية تحاول أن تسند (الداخل) الدنقلي وقلمه وقلبه وتجربته
(أصوات داخلية وخارجية تتعاضد)

الشّاعر يحمل معه الاضطراب الذي رافق لحظات تشكّله وولادة نصوصه، ما من صور تصدمه بعد النّكسة إلا وتذكّره بروح الإبداع والبدايات الأولى التي صنعته حتى يتلاشى في دهشةٍ دائمةٍ، كما يتلاشى القناع مع الوجه والحقيقة:

سَكَرت كَاسَتَنَا مِن خَمْر بَابل
أَلْفَ خَيْط فِي دِمَانَا... يَسْتَبِدُّ
-"آه يَا سَيِّدَتِي: أَنْتِ مَلَك...
أنَا لَا أَحْمِلُ إِلَّا قَلَمًا بَيْنَ ضُلُوعِي...

فَخُذِيه... إِنَّهُ أَثْمَنُ مَا عِنْدِي ... خُذِيه"

وَمَشَت رَاحَتُهَا فَوْقَ جَبِينِي

هَتَفَ بِي: "شَهْرَيَار"

-شَهْرَزَادِي اسْكُبِي شَهدَ الرَّحِيق المتَواَصل

ثُمَّ قُصِّي مِن حَكَايَاك الجَدِيدَة

مِن زَمَانٍ لَمْ أعُد أَسْمَعُ أَشْيَاء جَدِيدَة

أَسْرُدِي..."

-لبيكِ يَا مَوْلَاي... قَالُوا...

....

ثُمَّ لَمْ نَمْلِك قِوَانَا

وَعَلَى الجُدْرَان لَوْحَات فَرِيدة

لرَغِيف... وَزُجَاجَات مِنَ الخَمْر... وَرَاعٍ...

وَقَطيعٍ!

(آه... مَا أَقْسَى الجِدَار

عِنَدَمَا يَنْهَضُ فِي وَجْه الشُّرُوق

رُبَّمَا نَنْفِقُ كُلَّ العُمْر كَيْ ننْقبَ ثغَرَهُ

لِيَمُرَّ النُّور للأَجْيَال... مرّه!

....

رُبَّمَا لَوْ لَمْ يَكُن هَذَا الجِدَار:

مَا عَرَفْنَا قِيمَة الضَّوْء الطَّلِيق!!)[1]

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص238-239.

لم يكن (أمل دنقل) بحاجةٍ إلى كلّ هذا الخوف الذي رافق تجربته الشّعرية، ليكون الحدث الشّعري حواريةً تراثيةً هي دهشة الغائب والحاضر وما سيكون بين (**شهريار وشهرزاد**)، وهو طموحٌ يتجاوز حدود الألف ليلة وحدود الخوف من السّياف؛ إنّه يتجاوز حدود البحث في العلاقة الجدلية (**الشّعر/ الطفولة**) ومحاولة الغوص في تضاريس الحداثة الشّعرية والإنتاج المعرفيّ وفي محركاتها الخفية وشفراتها التخييلية الواثبة التي تحرّك الرّغبة والمتعة وتولد النّور الذي يجيش الأحلام والكوابيس لاقتبال خلخلة العناصر والارتياب بالتأسيس والبنى ومعانقة لغة مغايرة في المقطع الذي كان ديباجةً لديوان (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، حيث يعيد تشكيله في قلبٍ مراوغٍ بين (**الجدار والشّروق**) والقسوة للجدار الذي يرتكز ثابتًا صلبًا في وجه الصباح المشع وطقوس الشّعور بالبداية الطاغي الغلاب و (**الآه**) المكلّلة بتاج الشّوك والصلب والجلد وكأنّ النّص بدء دون بداية وانتهى دون نهاية وكأنّه يمارس الدّوران حول نفسه في تكرار المقطع ويمارس الرّقص حول النّار التي يشعلها في أحطاب العالم الرّطبة وفي مفاصله الرّخوة وأخلاقياته وقيمه الزائفة!

إنّ الشّاعر مستمرّ باعترافه للموروث العربي من زوايا مختلفة " التراث الشّعبي، الأقنعة، المرايا، التراث الأسطوري "[1]، وهو منصهر في مساحةٍ زمنيةٍ ومكانيةٍ لتمتدّ نصوصه في تباينٍ وتنوّعٍ جماليّ تشكيلاً للذّاكرة وميراث الطفولة الممزّق، ومساءلة كلّ عناصرها وخرق كلّ ثوابتها وإعادة صياغة وهدم الماضي لبناء تجربةٍ مستقبليةٍ مفتوحةٍ، ومدينةٍ فضيةٍ من عوالم (**ألف ليلةٍ وليلةٍ**) وشخصياتها الغرائبية (**بدر البدور–حبّ قمر الزّمان–قمر الزّمان–الملك شهرمان في اللّيلة الثامنة والتسعين بعد المائة**)، إنّها حكاية الأمير الفارسي والأميرة بدور اللّذين افترقا بفعل الشّياطين بعد لقاءٍ قصيرٍ؛ ممّا أدّى إلى مرضهما وجنونهما وعزلتهما حتى ينجح أحدهم في الكشف عن حقيقة ذلك، وحقيقة (أمل) ثورية في خيولها وتراثها ونارها وصمتها ووقوعها وحزنها الطفولي الدّائم، وكأنّ الشّياطين في لهيب سلاسلها تسوق دهاليز الكتابة والوطن في غاباتها وبحارها وسراديبها وآثارها؛ لكن الحقيقة تطلّ علينا بمساراتها وأسرارها محرّضة على النّور والدّيجور والضوء الطّليق، وسيبقى البطل الحقيقي في

[1] – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص150.

(حكاية المدينة الفضية، هو الشّعر، هو (أمل)، فالحياة تمضي مثل مرآةٍ صقيلةٍ وإن كانت مليئةً بالخدوش، ثمّ تفجّرت وسقطت المرآة وتناثرت شظاياها لتفرض وجودها وإيقاعها الخاصّ وتحطم معالم الحياة العادية واللّغة المألوفة شيئا بعد شيء بينما (أمل) المسحوق تحت وطأة الشّعر يدور الحوار (**–أغريب؟**)! .

القصيدة كلّها مبايعة كاملة للشّعر، للحرف، للقلم، للكلمة، فيضعها إلى أعلى مراتب الخلود والسّحر ويظهر ذلك في التكرار للمفردات والمقطع المفتاح (**وتعشقناك: ثوبًا جدلته الحور... من زهو المطر**)، فزهو المطر انتصارٌ على الموت وانتزاعٌ للحياة من براثنه، البراثن العميقة لغول الاستبداد والثبات والسّكون، الموت، السّواد، وتحويل كلّ هذا إلى كائناتٍ جديدةٍ ولوحاتٍ تراثيةٍ شاعريةٍ في تأمّل وكشف:

شَفَة ثَلْجِيَّة فِي جَبْهَتِي تَسْرِي... مُلحَّة

"قد أتي الصبح... فقم"

شدّني السّياف من أَشهَر حلم

حَامِلًا أَمَل الأَمِيرَة

–"أَنَا يَا مسْرُور مَعْشُوق الأَمِيرة

لَيْلَة وَاحِدَة تُقضَى... بدم؟!

يَا تُرَى مَنْ كَانَ فِينَا شَهْرَيَار؟!

أَنَا يَا مَسْرُور..."

(مَسْرُور عَلَى البَاب: رُخَام)

–"أَنَا يَا مَسْرُور لَمْ أسعَد مِنَ الدُّنْيَا بِفَرْحَة

أَنَا لَم أَبْلُغ سِوَى عشْرِين عَام

خُذْ ثِيَابِي...خُذْ مَرَايَاي المنِيرَة..."

–"حَسَنًا، فاهْرُب مِنَ البَاب الذِي فِي آخر الممْشَى

وَلَا تَرْجِعُ هُنَا"

يَا طَرِيقَ التَّل حَيْثُ القُبَّة الملسَاء... خَلْفِي

حَيْثُ مَازَالَت عَلَى جَنبيك آلَاف النّفَايَات...

لِسُكَّان المدِينَة:

الكِلَاب الوَالغة...

وَزُجَاجَات الخُمُور الفَارِغَة...

وَأَنَا... أَحْمِلُ أَقْدَامي الحَزِينَة!![1]

الشّاعر يستوحي أقنعته ولن يعدم تأويلا لانزياحات إيقاعية تراثية، فقد عبّر (أمل) منذ بداياته عن مشهدياتٍ ثوريةٍ، فهي تنبعث من داخله وتبعث في روحه الحمائم والرّياح والنّار والثلوج، وكلّ ضجيج المدن والطّرقات، والقصيدة في مقطعها الأخير يتحوّل إلى لوحةٍ سينمائيةٍ تسرع في سرد قصّةٍ عجائبيةٍ وجزئيةٍ حكائيةٍ (**موتيف**) من حكاية (**مدينة النّحاس**)، المدينة التي أراد (**الأمير موسى والشّيخ عبد الصمد**) النّزول فيها واجتهدوا أن يجدوا لها بابًا وسبيلاً، فلم يصلوا إلى ذلك وفكّروا في حيلةٍ لدخول المدينة، لينظروا عجائبها علهم يجدون فيها ما يقربهم لأمير المؤمنين، فصنعوا السّلالم وبدؤوا بالنّزول إليها فكان كلّ من يدخلها ويرمي بنفسه إليها ينهرس لحمه على عظمه ويموت حتى مات منهم اثنا عشر رجلاً، فقرّر الشّيخ (**عبد الصمد**) النّزول إليها مزوّدًا بقراءة القرآن الكريم، فأبعد الله عنه كيد الشّياطين والسّحرة " إنّها النّبوءة وحبكة الإشارة "[2]، ولا شك أنّ للنبوءة وسائل لفهمها منها " الحلم والإلهام ورصد النّجوم وقراءة الطالع وكذلك النّبأ الموجود في الكتب القديمة "[3] والنّبوءة هنا تنجلي في صورٍ متلاحقةٍ للذّاكرة الشّعبية وبصوتٍ عالٍ (إنّه ملك أبي)؛ ولكن تثاقل (**آه يا حراسه... هذا أنا**)، النّبوءة في صورٍ ودفعاتٍ متلاحقةٍ تتشكّل في لوحاتٍ فضيةٍ ونحاسيةٍ تترك شواطئ واسعة من الصمت والامتلاء (**شفة ثلجية في جبهتي تسري... ملحة**) والبساطة

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص239-240.

[2] – أحمد محمود فرح، البنية السّردية في النص العجائبي (دراسة في النص العربي حتى نهاية القرن السّابع/معالجة فنية تحليلية)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2016، ص103.

[3] – أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السّيرة الشعبية، دار الهلال، مصر، ط1، 1991، ص48.

والعراقة والحفر الغائر، إن الشّاعر يتقاطع زهو المطر والزرع والنّماء والخصب بليلة الدّم (**ليلة واحدة... تقضى بدم**) ويتقاطع مع سيف هرقل وقد " أسماه الصديق الشّاعر حسن توفيق (هرقل) وكان أمل مزهوا بالاسم "[1]، كما أسماء (جابر عصفور)، سبارتكوس، فهو السّائر دائمًا إلى انتصاره في الموت وانتصار الذّاكرة التي تكاثرت بألوانها وصخبها وتجاربها وعقدها وسرودها وامتداداتها وسيخرج الشّاعر منها دلاءً من النّبوءات وكأنّه يجلبها من بئرٍ دون قاع، وتضفي النّبوءة من جديد الألوان على الماضي وهي الرّغبة الجامحة التي تشقّ جوف الصمت، صمت السّكون والخنوع و(**الأقدام الحزينة**) في جرّ خيباتها والرّغبة في الثورة والصراع الذي يتغلغل في (**الدّاخل**) حيث تتوزّع (**طرق التلال**) و(**المساء**) والنّفايات، والكلاب الواقعة وزجاجات الخمور الفارغة!.

فالمشهد الأخير من حكاية المدينة الفضية/النّحاسية، استنفذ طاقة الشّاعر وذاكرته دفاعًا عن تجربته وقلمه وخصوصيته الجغرافية الصعيدية والثقافية محاولاً اختزال المشهد الكامل في حوارية.

تُحيلنا عن دلالاتٍ غير خادعةٍ وغير مظهريةٍ؛ ذلك أنّ الأمر لا يتعلّق في النّص الشّعري بقضية الشّعر والكلمة فقط بقدر ما يتعلّق بدلالاتٍ مستحيلةٍ بين الشّاعر (**وأناه**) وذاته، وتناقضاته الصارخة، لكنه في نفس الوقت يعيد تشكيل بنائه باستمرار تحيي لديه إحساسًا كامنًا بقوّةٍ هرقليةٍ، وذاكرةٍ طفوليةٍ تضاعف قدراته من أجل الذّات والشّعر من كلّ المكروهات هي نفايات المدينة.

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة) ، ص14.


حكاية المدينة الفضية
جمر الروح المشتعل
كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي
كنت لا أحمل إلا... قلمي
طاقة مستنفذة
افتحوا الباب... أنا أطلب ظلا...
قيل: "كلا"
جمر الروح المشتعل
أيها العشب الذي ينضح حمى
إنني أنشد في جنبيك... حلما
طاقة مستنفذة
يا طريق التل:
ما زالت على جنبيك آلاف النفايات
جمر الروح المشتعل
شفة ثلجية في جبهتي تسري... ملحة
جمر الروح المشتعل
آه... لو أملك سيفا للصراع
آه لو أملك خمسين ذراع
طاقة مستنفذة
أه... لكني بلا حتى... مؤونة!
جمر الروح المشتعل
آه... يا ذكرى الحنين المحترق
آه كم كنا-كما كنت-نرش النّور
طاقة مستنفذة
ثم... لم نلق من الحب عدا: بابا
بخيلا !!
جمر الروح المشتعل
قد أتى الصبح فقم
الإيمان الهرقلي
آه... ما أقسى الجدار/عندما ينهض في وجه الشروق! ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغرة/يمر النور
للأجيال مرة/ربما لو لم يكن هذا الجدار/ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!

5-جدار القلق وإيقاع التبادل والتشابك:

(قصيدة : الضحِك في دَقيقة الحِداد!)

"كنت أحب والدي دون أن أفهمه، أستشعر فيه أكثر من نوح واحدٍ يجيد المواءمة بينهم، أمّا أمي فقد كان ازدواجها واضحًا ممّا يدعو لمحبتها بيسر "[1].

(رواية :محسن الرّملي" تمرّ الأصابع")

مشهد كامل وتقطيع كثيف في بداية النّص الشّعري (**الضحك في دقيقة الحداد!**) في زمن الضراوة والتوتر وفي مقابل بنيةٍ تعجبيّةٍ (!) واستشعار عطور الصمت القوية تفوح من أغوارٍ سحيقةٍ ولا تملك الدّفع للّحاق يركب الكلمات (...):

...وَوَقَفْنَا فِي العَرَاء

بِبَقَايَا أَغْمِدَة

انْتظَرْنَا أَن يَمُرَّ الشُّعَرَاء

رُبَّمَا يَمْنَحُنَا دف الغِنَاء

رَبَّمَا... لَيْلَة حُبٍّ وَاحِدَةٍ

وَتنصُتُنَا لِوَقْع الخُطْو، غَرْبَلْنَا الهَوَاء

لَمْ يَكُن إِلَّا... سُكُون الصَّحْرَاء

وَطَنِين الأَفْئِدة![2]

يأتي العنوان (**الضحك في دقيقة الحداد!**)، كمفتاحٍ حقيقيٍّ صادمٍ " فالعنوان منذ اللّحظة الأولى مفتاح تأويلي "[3]كاشف لحركةٍ تبادليةٍ حيث الاختيار الصعب بين (**الضحك والبكاء/الفرح**

---

[1] – محسن الرملي، تمر الأصابع (رواية)، ، ص18.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص241.

[3] – صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص70.

والحداد) و(**الضجيج والسّكون**)، لتلتحم الصور متلاحقةً داخل الإطار العامّ للبكائيات المستمرّة " فالموت شديد الاقتران بالبكاء "[1]:

القصيدة	تاريخها
بكائية اللّيل والظهيرة	1966
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	1967
بكائية ليلية	1968
الضحك في دقيقة الحداد!	1969
لا وقت للبكاء	1970
لا أبكيه	1973

تحرّكات الصور جميعها في قبضة الشاعر ودواخله، لتعيد تصحيح الأدوار وتبادلها بين عناصر الوجود والخطيئة، بتوظيف إيقاعٍ عروضيٍّ مناسبٍ لحالة الوعي بمشهدية الحدث البكائي، حيث وظّف بحر (**الرّمل**)* في تفعيلاتٍ متنوّعةٍ مع حذف بعض مقاطع التفعيلة، كحذف حرفٍ أو سببٍ خفيفٍ كاملٍ وهي حالة تمرّدٍ إيقاعيٍّ، وهذا يعني أنّ خروجًا واضحًا قد حدث للبنية الرّئيسية القارة للبحر، إذ لم تنتظم البنية السّليمة المعروفة للنص كلّه، وبما أنّ النّص يمثّل صرخة احتجاج على الاستكانة والموت والرّضوخ للأمر الواقع وقبوله شروط الهزيمة، " ومحاولةٍ لرفض معطيات الزّمان

---

[1] – محمد السّيد حسن حسين، قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل (دراسة نقدية أسلوبية)، مجلة الذّاكرة (دورية علمية محكمة)، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الجزائري، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع11، جوان 2018، ص176.

* بحر الرمل: أحد بحور الشعر وسمي بالرمل لأنه يشبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض يتشكل وزن البحر من تفعيلات على النحو التالي:

فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن	فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن
رمـــــل الأبحـــــر ترويـــــه التقـــــات	فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن

والمكان ''[1]، كما أنّ التنويع المختلف للأوزان العروضية يهب القصيدة تنويعًا إيقاعيًّا مختلفًا من شأنه أن ينبّه وعي المتلقّي باستمرارٍ ويكسر الرّقابة الطويلة للتفعيلة الواحدة"[2]، ويستذكر أيضًا كلّ نصوصه السّابقة في تناصٍّ دائمٍ وغيابٍ وقادٍ **(من مذكرات المتنبي–في مصر–)** في صورٍ تفيض بالسّخرية والضحك؛ لكنّه ضحك في زمن الحداد وضحكٍ ينقطع بتنهيدةٍ حارقةٍ، يقول (المتنبي):

'' ومــاذَا بِمصــرَ مــنَ المضْـحكات ولكنّـــه ضَـــحِكٌ كالبكـــا ''[3]

تنتظم الرّؤيا الشّعرية في لغة حادّةٍ وقافيةٍ اختزلت التجربة الشّعرية المكتملة (لأمل دنقل):

(العرآء–أغمده–الشّعرآء–واحده–الهوآء–الصحرآء–الأفئده–جآء–مجهده–حيآء–الغطآء–البارده–الببغآء–القرده–للنسآء–الأسمده–العشآء–الموآء–فآئده–السّيده–الرّدآء–الوزرآء–الابتدآء–أسوده–مجهده–الاشتهآء–المسآء–الخامده–الانحآء–القرفصآء–العربده–الأعمده–الخيلآء–دمآء–المآئده–يده–الوبآء–الرّآقده–البنآء–ومآء–المومیآء–الرّمده–جآء–الوبآء–جسده–مقعده–الشّتآء–الأربعآء–المنعقده–وآحده–الهوآء–الدّوآء–الأفئدة–الشّهدآء–مآء–كمده–نغسآء–المصيده–المزبده–المنضده–البكآء–النآهده–الشّوآء–الشّتآء–جآء).

انطوت كلّها على تبادلاتٍ بين أصواتٍ ممتدّةٍ **(الهمزة الخانقة)** وأصواتٍ حلقيةٍ فارغةٍ والفةٍ متباينةٍ، دلالة على الوحدة والفراغ وما ترسّخ في أعماق الرّوح والنّفس من تجارب الإنسان المعاصر، وقد خذلته التفاصيل والانكسارات والأدوار والطّرقات فأبحر في ذاته باحثًا عن الحقيقة الوجودية الضائعة في مفارقة الأدوار والتقابل والتحول، تتعاضد كلّها في تشعب سيرورة التاريخ لتنحاز في منعرجات جواءاتٍ عاريةٍ يمتدح فيها المروق والزندقة وطقوسية الرّعب والكابوسية: **(الببغاء، فئران، القردة، القطط، السّمان، الخيول، الحدأة، النّسر، عصافير الشّتاء، العنكبوت)** تتغارق وتنقذف

---

[1] – سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1999 ، ص 102.

[2] – شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير الآداب في اللغة العربية، إشراف: فؤاد شيخ الدين عطا، كلية الدراسات العليا، جامعة الخرطوم، السّودان، فيفري 2009، ص78.

[3] – عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ/1986، ج1، ص167.

وتدوي وتحرض على الموت والانحناء والحزن في مفارقاتٍ ضدّيةٍ ثنائيةٍ وليدة مواقفَ فكريةٍ ثقافيةٍ وطفوليةٍ وسياسيةٍ يتولّد عند توتّر حادّ وتوسل لأغوار الآلام والمعاناة واختبارات الجنوح والجنون:

عَام تَحْتَ الصفْر... صفْر اليَد جَاء

حِينَ كُنَّا فِي ضَمِير اللّيْل رُوحًا مجْهَدَة

طرق البَاب: وَنَادَى فِي حَيَاء

فَاسْتَدَرْنا فِي فِرَاش النَّوْم،

أَحكَمْنَا الغِطَاء

وَتَرَكْنَاه لِهَبَّات الرِّيَاح البَارِدَه

كُنْتُ فِي المِقهى، وكان الببغاء

يَقْرأ الأنْبَاء فِي فئْران القَمح

فَوْقَ القِرَدَه

وهيَ تجترّ التّراجيل، وترنُو للنساء

....

(-رفْع أثْمَان جَميع الأَسْمِدَة)

....

...النّسَاء القِطَط —الأَفرَاس–سِمَّان العشاء

وعُيُون الرّغبة الفِئرَان تَبتَل بأَصدَاء الهوَاء

....

(-رَفْعُ سِعْر الصّوف...)

.... مَا مِنْ فَائِدَة!

كَادَت السّيارَة الحَمْرَاء أنْ تَقْصِمَ ظَهْرَ السّيدَةِ

والنّسَاء —القِطَط–الأَزْيَاء يَخْلَعْنَ الرِّدَاء

....

(–ثَارَ يقْتل فِي طَهْرَانَ بِالأَمْسِ –رَئِيس الوُزَرَاء)

....

رُقْعَةُ الشَّطْرَنج: مَاتَ الشَّاه، دَور الابتِدَاء...

هزمَ الأَبيَض فيهَ أَسْوَدَه...

حينَ كُنَّا فِي ضَميرِ اللّيلِ رُوحَا مُجهَدَة

....

تَلْعَقُ الفِئرَان فِي الجُحْرِ تُرَاب الاشْتِهَاء

وَهِيَ تَجْتَرّ النّراجيلَ، وتَرْنُو للنِّسَاء

النِّسَاء–القِطَط الكَسْلَى

....

.... (اشْتِبَاكٌ عَسْكَرِيّ فِي المِسَاء)

برهَة: تَرْتَفِعُ الأَعْيُنُ عَن طَاوِلَةِ الزَّهرِ وَمُوسِيقَى النِّسَاء

تَبرُقُ النَّظْرَةُ مِنْ تَحتِ الجُفُونِ الخَامِدَة

....

(مَجْلِسُ الأَمنِ يُوَالِي...)

.... وَيَعُودُ الانْحِاء

تَجْلِسُ العَيْنِ عَلَى نَقْشِ البَلاَط القَرْفُصَاء

ثُمَّ تَنْسَاه، وَتَطْوِيهَا فُنُونُ العَربَدَة!!

قَالتْ لِي: هَا هُوَ بَهْوُ الأَعْمِدَة"

....

مِنْ هُنَا مَرّتْ خُيُولُ الخُيَلاَء

مِنْ هُنَا مَرّتْ... فَلَمْ يُدْفَنْ لهَا قَتْلَى

وَلَمْ تُحْقَن دِمَاء

حَطّت الحَدأَة فَوقَ المائِدَة

رفع النَّسْر عَنِ الشَّمْسِ... يَده

فَهَوت، وَالأَرْضُ غَطَّاهَا الوَبَاء...

....[1]

الشّاعر يخترق المألوف بانزياحاتٍ حجيميةٍ متفَسّخة واحتجاجٍ يتهاذى بالعجز، وهاجس الموت هو منبع هذا الاحتجاج " والشّعر رعشة الوجود وعرش الكلام "[2] في ظلّ دستوبيا مظلمةٍ، ويتّضح ذلك من خلال جملٍ اعتراضيةٍ موزّعةٍ في المقطع؛ إخباريةٍ تقريريةٍ [-**رفع أثمان جميع الأسمدة/-رفع سعر الصوف/ ثائر يقتل في طهران بالأمس-رئيس الوزراء- اشتباك عسكري في المساء/مجلس الأمن يوالي**]، وشيئا فشيئًا تنهمر اللّغة، (**لغة الكتابة الفضّية**)، كمهوار من أتربةٍ وحصى وصخورٍ، وأعشابٍ وأشجارٍ وأجسادٍ تتناوم سقوطًا؛ فالأرض غطاها (الوباء):

نَقشَة الجُدْرَان فِي قَلْبي

وَفِي عَيْني الرِّمَال الرَّاقِدَه

الرِّمَال الرَّابِضَات-اليَوْمَ-مِن حَوْل البِنَاء

الرِّمَال-النَّدَم الحَارِقُ لي خُبز وَمَاء

يَا بَقَايَا المومِيَاء:

نَحْنُ أسْبَلنَا العُيُون الرَّمدَة

حِينَ أنكَرْنَاك قَبْلَ الفَجْر...

(وَالفَجْرُ إلَى اللَّحْظَة لم يَأْتِ)

وَجَاءَ...

بَدَلًا مِنْهُ: الوَبَاء

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص241-244.

[2] – عبد الحق بلعابد ، كينونة الشعر القصوى (قصيدة "أنا" تسأل وتجيب)، مجلة نقد (فصلية تعنى بنقد الشعر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ع4، أكتوبر 2007، ص64.

كُلَّما اسْتَشْرَفْت النَّظْرَة أفق النُّور: شَمت جَسَدُهُ

فَتَرَاخَت... مَقْعَدُه

وَانتَظَرْنَا الصَّيْفَ فِي فَصْل الشِّتَاء

وَاغْتَسَلْنَا ننشُر البَرْءَ نَهَارَ الأَرْبِعَاء

ودَعَوْنَا الله أَنْ يَكْشِفَ عَنَّا الغُمَّة المنْعَقِدة:

أَعْطِنَا لَيْلَة حُبّ وَاحِدَة

أَعْطِنَا لَيْلَة طهرٍ وَاحِدَة

أَعْطِنَا لَيْلَة صِدْقٍ وَاحِدَة

وَتَنَسَّمْنَا صَدَى الدَّعْوَة، غَرْبَلْنَا الهوَاء

لَمْ يَكُن... إِلَّا... الوَبَاءُ

حربًا تَحْتَ الجُلُود:

الظّفرُ لَا يَجْرِي...

وَلَا يُجْدِي الدَّوَاء!

حربٌ أُوغِل: حَتَّى الأَفْئِدَة!!

وَوَقَفْنَا فِي العَرَاء...

بِبَقَايَا أَغْمِدَه...

وَتلْفَتُنَا، فَأَبْصَرْنَا عِظَام الشُّهَدَاء

تَتَلَوَّى فِي رِمَال الصَّحْرَاء

تَقْصِدُ النّيْلَ... لِكَي يَمْنَحَهَا جُرْعَة مَاء

فَسَقَاهَا... كَمَده!

وَرَأَيْنَا فِي مَرَايَا مائة أَوْجُهُنَا...

كُنَّا عُرَاة تُعَسَاء

خَلْفَنَا يصطك بَاب المِصِيدَة

... وَالشِّفَاه المرْغَيَات المَزَبَّدَه

تَتَبَارَى فِي الهُتَافَات

تَدُقُّ المِنْضَدَة

ثُمَّ تَنْسل إِذَا انَفضَّ البُكَاء

تَتَلَهَّى بِالصُّدُور النَّاهدَه

فِي حَوَانِيت الشِّوَاء،

....

....

يَا عَصَافِير الشِّتَاء:

لَا تَلُومِينِي... إِذَا الطُّوفَان جَاء

....

1969[1]

يحاول الشّاعر (أمل) تكثيف لغته حتى تتلاغى ببوحها واعترافها وصلواتها العاشقة، بينما تتداخل الدّلالات في غسق الصحراء وعطشها كي تتعالى عن الهجنة والادّعاءات والتكرار وكي تخصب الوجود الخلي بأروماتٍ وسلالاتٍ فنّية عرضةً للانقراض والخروج من الكتابة، ومن تجريديتها الظامئة، وما على الشّاعر في رغائبه المرمرية وأحلامه الرّخامية، سوى إسناد هذا الوجود الذي يتهافت ويتداعى بالكثير من فيض البكاء وعتمة الوباء (**والفجر إلى اللّحظة لم يأت/ وجاء/ بدلاً منه: الوباء**)، " وعندما يدخل هذا الرّمز مع سياق النص حتى يأخذ القارئ إلى عالم الشّاعر لتذكير، بواقع عوالم أخرى أو رؤى معينة "[2]، يحاول تغليب صور الحياة والطفولة والخصب والحبّ وليس

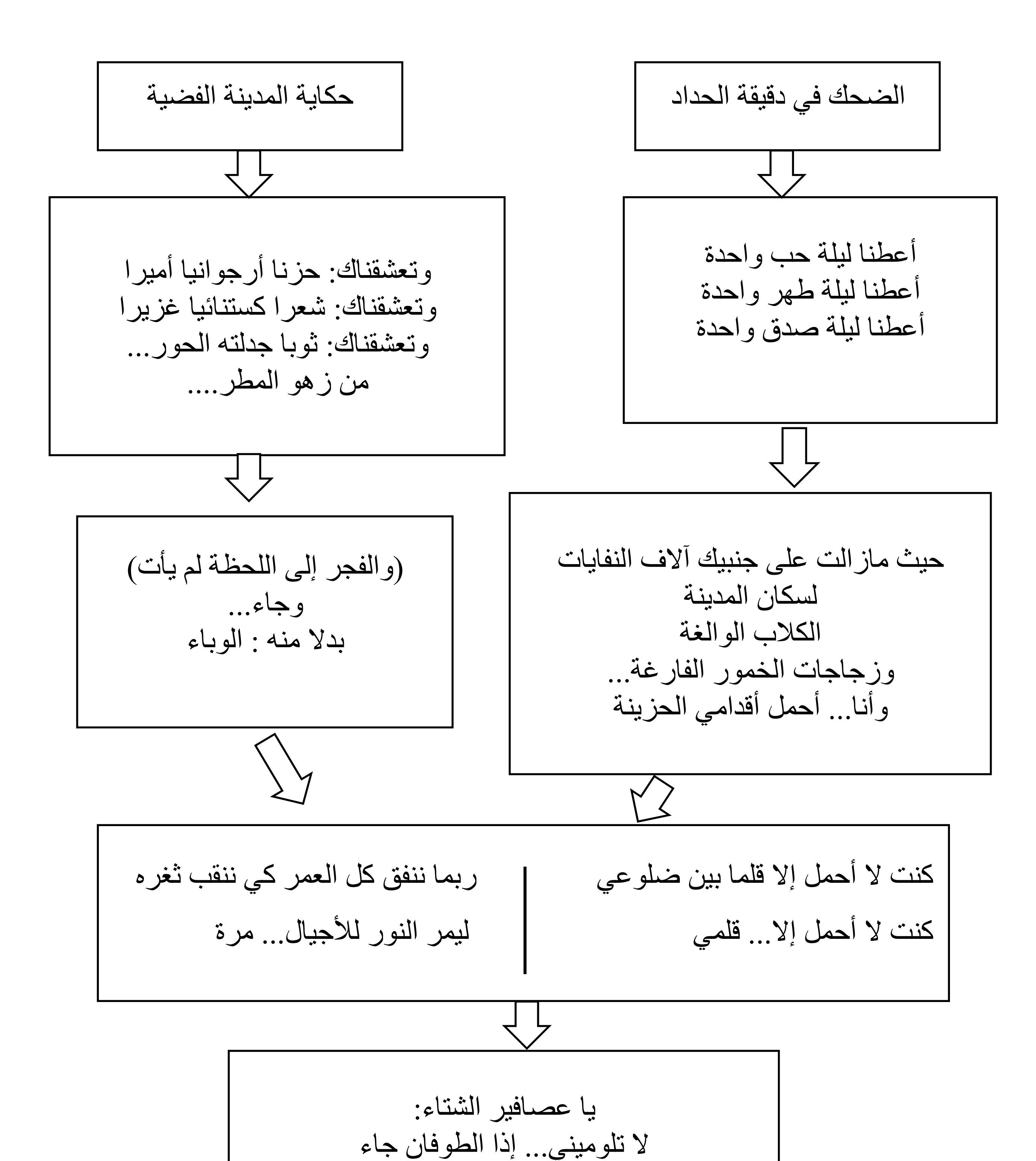
---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص244-247.

[2] – نوار مرعي، تنوع الدلالات (الرمزية في الشعر العربي الحديث ونماذج من خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص34.

سوى ذلك الحب التي لا تقوم له قائمة سوى قيامته، حتى أنّ التفارق والتواحد لا وزن لهما سوى في كفة (**الطوفان**)، فلا ليلة حب ولا ليلة طهر ولا ليلة صدق.

تصل التجربة الشّعرية المتنامية إلى تغليب الثورة واليقين بالذّاكرة الأولى، والبدء الأول، والدهشة الأولى للمتلقي، فالشّاعر يجسّد إيمانه القوي بمدن الظلام وعناصر الهدم ورموز الوباء والموت والشّتاء والبكاء والعراء والعطش، مناشدًا، الفجر والبدء والنور والأرض والطفولة والأب والأم والسند، كلّها رموز تاهت عندما أبصر عظام الشّهداء والحقيقة والعدل والنضال وكلّها تلوثت في رمال الهزيمة والصحراء، خيانةً وظلمًا وخنوعًا وذلاً وتراجعًا ونفاقًا واستسلامًا، باحثًا عن صور أخرى لمصادر الحياة والنور والمقابلات الحادّة في قصيدة (**الضحك في دقيقة الحداد وحكاية المدينة الفضّية**) تزيد من متاهات وتحاريب وتعاريج الجحيم:


الضحك في دقيقة الحداد
حكاية المدينة الفضية
أعطنا ليلة حب واحدة
أعطنا ليلة طهر واحدة
أعطنا ليلة صدق واحدة
وتعشقناك: حزنا أرجوانيا أميرا
وتعشقناك: شعرا كستنائيا غزيرا
وتعشقناك: ثوبا جدلته الحور...
من زهو المطر....
حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات
لسكان المدينة
الكلاب الوالغة
وزجاجات الخمور الفارغة...
وأنا... أحمل أقدامي الحزينة
(والفجر إلى اللحظة لم يأت)
وجاء...
بدلا منه : الوباء
كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي
كنت لا أحمل إلا... قلمي
ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغره
ليمر النور للأجيال... مرة
يا عصافير الشتاء:
لا تلوميني... إذا الطوفان جاء

6-خيبات اللّغة لا تهدى:

(قصيدة: لا وقت للبكاء)

" مذهلون بأنفسنا فماذا يمكن أن يذهلنا أكثر لا قوس قزح في اللّيل ولا فراشة على الثلج، وحين ننام نرى في الحلم فراقًا "*.

(فيسوافا شيمبورسكاMaria Wisława Anna Szymborska)

في البدء، كان النص وكانت الكلمة وكان الشّعر، وفي مقابل ذلك تأتي المقاطع في بنيتها اللّغوية، صادمة ومفاجئة، في خيباتها وكان (أمل دنقل)، حاضرًا لا يدع مجالاً للصدفة أو الارتجال، نفس التفاصيل، ميّزت قصائده تكوين الصورة (الكادر)، طول اللّقطة، حركات الأفعال والشّخوص والمشاهد البطيئة، داخل الإطار العام: وقد تحرك الشّاعر على إيقاع قلبه الذي بدّده في مرمى الكمات:

لا وَقْتَ للبُكَاء...

فَالعَلَمُ الّذي تَنكسِينه... عَلَى سَرَادق العزَاء

مُنَكَّسٌ فِي الشّاطِئِ الآخر

وَالأبناء

يُسْتَشْهَدُون كَيْ يُقيمُوه... عَلَى "تبة"

العلَم المْنسُوج مِن حَلَاوَة النَّصْر وَمِنْ مَرَارَة النَّكْبَة

خَيْطًا مِن الحُبِّ... وَخَيْطَيْن مِن الدِّمَاء

العَلَم المْنسُوج مِن خيَام اللاَّجِئِين للعرَاء

وَمِن مَنَادِيل وَداعِ الأُمَّهَات للجُنُود:

---

* فيسوانا شيمبوركا Maria Wilslawa Anna szmborska: شاعرة وباحثة واكاديمية ومترجمة إيرلندية وشاعرة، حصلت على نوبل للأدب عام 1996، ولدت في (2جويلية 1923 وتوفيت في 1 فيفري 2012) وتناولت الشاعرة في نصوصها موضوعات الحرب والإرهاب كما كان في قصيدة (شيء مثل الشعر) من أعمالها الشعرية: النهاية والبداية-أبحث عن كلمة-الشاعر والعالم-

فِي الشَّاطِئِ الآخَر...

مُلْقَى فِي الثَّرَى...

يَنْهَشُ فِيهِ الدُّود

يَنْهَشُ فِيهِ الدُّود... وَاليَهُود

فَانْخَلِعِي مِن قَلْبِك المفْؤُود

فَهَا عَلَى أَبْوَابِك السَّبْعَة، يَا طيبَة...

يَا طَيِّبَة الأَسْمَاء:

يُقْعَى أَبُو الهَوْل

وَتُقْعَى أُمَّة الأَعْدَاء

مَجْنُونَة الأَنيَاب وَالرَّغْبَة...

تَشْرُبُ مِن دِمَاء أَبْنَائِك قُرْبَة... قُرْبَة

تَفْرُشُ أَطْفَالك فِي الأَرْضِ بِسَاطًا...

للمُدَرَّعَات وَالأَحْذِيَة الصَّلْبَة

وَأَنتِ تَبْكِين عَلَى الأَبنَاء

تَبْكِين؟

يَا سَاقِيَةً دَائِرَةً يَنْكَسِرُ الحَنِينُ...

فِي قَلْبِهَا، وَنِيلُك الجَارِي عَلَى خَد النُّجُوع

مَجْرَى دُمُوع

ضَفَافَه: الأَحْزَان وَالغَرْبَة،

تَبْكِين؟ مَنْ تَبْكِين؟

وَأَنْتِ–طُولَ العُمْرَ–تَبْقِينَ، وَتَنْجبِين...

مُقَاتِلِين... فَمُقَاتِلِين... فِي الحَلَبَة*

هو تصحيحٌ للأدوار بين الشّخوص والأشياء والرّموز في ضوء رحيلٍ مظلمٍ واغترابٍ زمنيّ في زمن النكسات المتتالية والموت، وكان الظلام شديد الحلكة تلك اللّيلة (28 سبتمبر 1970) التي بدت أنّها لن تمضي والزّمن ربما قد توقّف، فقط إيقاع البكاء بنساب على (**تبّـه**)*، في دلالاتها المحلقة الرّتيبة المستلة والتقريرية، يذكرنا ذلك بسرديات (**نجيب محفوظ**) في رواية (**أولاد حارتنا**) '' حين يحاول أبناء الحارة البحث عن الأب المفقود ''[1]، وفي تتابع متواصل في مجموعة (**دين الله، الطريق، الشّحاذ**) إنّها معاناة المشاعر والأفكار، كلّها تتكئ على تبادل موسيقي ثقيل- (**سرادق العزاء، منكس، مرارة النكبة، خيط من الدّماء، مناديل الوداع، ينهش فيه الدّود**) مع استحضارٍ لشخصياتٍ تاريخيةٍ وسياسيةٍ (**جمال عبد الناصر، الأب، أبو الهول، الخنساء، أسماء، شجرة الدّر، نجم الدّين، صلاح الدّين، الأم**) وأخرى خاصّة وجدانية وهو استحضار للوجود "الذي لا يكشف عن ذاته بكيفية مباشرة ونهائية بواسطة التجلي والانكشاف والانفتاح بل بواسطة الاخفاء أيضا، إنه يتوجه إلى الإنسان ويلامس ولكنّه أيضًا يتمنع ويختفي وينكشف"[2].

الخفاء هنا يلتصق بأيقونةٍ لغويةٍ (**البكاء**) التي تتردّد أكثر من مرةٍ، بدءًا من العنوان في نفي للصفة (**لا وقت للبكاء**) والزمن وتكراره في استهلال حزين جدًّا لمشهد تنكيس العلم في سرادق الموت والفناء والعزاء وهو منكس على الضفة الأخرى في جملةٍ وصفيةٍ مأساويةٍ استنكاريةٍ، في دلالة

---

* في 28 سبتمبر 1971 وأثناء الاحتفال بالذكرى الأولى لرحيل الزعيم (جمال عبد الناصر) وتوالي الشعراء على منصة قاعة الاحتفالات بمبنى الاتحاد الاشتراكي وكانت قصائدهم كلها رثاء وبكاء للزعيم والقائد، عندها وقف (أمل) وألقى قصيدته (لا وقت للبكاء) ودهش الجميع إذ لم يرد بها أي ذكر للقائد.

انظر القصيدة كاملة: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص255.

* تبة: ذكرها الشاعر (أمل) في قصيدته وهي (تبة الشجرة) العسكري موقع شهد معارك مع العدو وهي تبعد 10 كيلومترات من الإسماعيلية وكان أسسها (رأس الأفعى المدمّرة) كموقع عسكري والتسمية أصلها من أن التصوير الجري للموقع يظهر شكلاً يشبه الشجرة، تتحكم في مواقع حصينة بطول خط برليف من منطقة البلاح شمالا.

[1] – سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2004، ص222.

[2] – عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007، ص110.

الانحناء والانكسار والغدر واحتلال (**سيناء**) كقطعة مقدّسة من أرض مصر، والمفردات أيضًا منكسة ومنكسرة في توزّع كثيف (**النكبة، ملقى، ينهش، انخلعي، مجنونة، تبكين، مجرى دموع، مرارة الخيبة، مطفأة، تحترق، العمى، العار، مقروحة العينين....**)، خيبات لغوية، مسترسلة، تخفي وراءها رموزًا حارقةً أكثر من تجلّيها، فلا وقت للولادة ولا وقت للحياة والخصب والإشراق والشّموس ولا أصوات السنونوات، لا وقت للمعانقة، ويظهر ذلك في استغراق مشهدية البكاء:

الشَّمْسُ (هَذِهِ التِّي تَأْتِي مِن الشَّرْقِ بِلا اسْتِحْيَاء)

كَيْفَ تَرَى تمر فَوْقَ الضِّفَّة الأُخْرى...

وَلا تَجِئُ مطْفَأْة؟

والنّسْمَةُ التي تَمُرُّ فِي هُبُوبِهَا عَلَى مُخَيِّم الأَعْدَاء

كَيْفَ تَرَى نشمَهَا... فَلَا تَسُدّ الأَنْفَ؟

أَوْ تَحْتَرِق الرِّئة؟

وَهَذِه الخَرَائِط التِّي صَارَت بِهَا سينَاء

عبْرِيَّة الأَسْمَاء

كَيْفَ نَرَاهَا... دُونَ أَن يُصِيبَنَا العَمَى؟

والعار... مِن أُمّتِنَا المِجزأَة؟

... وَالطِّفْلَة الصَّغِيرة العَذْبَة

تُطْلِقُ–فَوْقَ البَيْت–"طَيَّارتَهَا" البَيْضَاء

كَيْفَ تُرَى تَكْتُبُ فِي كُرَّاسَة الإنشَاء

عَنْ بَيْتِهَا المهْدُوم فَوْقَ الأَبِ... وَاللُّعْبَة؟

وَأُمّي التِّي تَظَلُّ فِي فِنَاء البَيْت مُنكبَّة

مَقْرُوحَة العَيْنَيْن، مُسْترسِلَة الرِّثَاء

تَنْكُث بالعَود عَلَى الترْبَة:

رَأَيْتُهَا: الخَنْسَاء

تَرْثِي شَبَابَهَا المسْتَشهِدِين فِي الصَّحْرَاء

رَأيْتُهَا: أَسْمَاء

تَبْكِي ابنَهَا المِقْتُول فِي الكَعْبَة

رَأَيْتُهَا: شَجَرَة الدر...

تَرد خَلْفَهَا البَاب عَلى جُثْمَان (نجم الدين)

تُغْلَقُ صَدْرُهَا عَلى الطَّعْنَة وَالسّكِّين

فَالجندُ فِي الدلْتَا

لَيْسَ لَهُم أَنْ يَنْظُرُوا إِلى الوَرَاء

أَوْ يدْفنُوا الموْتَى

إِلَّا صَبِيحَة الغَد المنْتَصِر الميْمُون

....

(... وَالتّين وَالزَّيْتُون

وطُور سِنين، وَهذا البَلد المحزون

لَقَد رَأَيْتُ يومَهَا: سَفَائن الإفرَنْج

تَغُوصُ تَحْتَ الموْج

وملك الإفرنج

يَغُوص تَحْتَ السَّرج

وَرَاية الإفرنج

تَغُوص، وَالأقدام تفْرِي وَجْهَهَا المعوج

...وَهَا أَنَا–الآن–أَرَى فِي غَدك المكْنُون:

صَيْفًا كَثِيف الوَهَج

وَمَدنًا تَرْتج

وَسُفُنًا لَمْ تَنْجُ

وَنَجْمَة تَسْقُطِ-فَوْقَ حَائِطِ المِبكَى-إِلَى التُّرَاب

وَرَايَة (العقاب)

سَاطِعَة فِي الأَوج...)[1]

تكمل جمالية استدعاء الشخوص في أفعالها المستمرّة أيضا (**ترثي، تبكي، ترد، تنكث**) إنّه الكتمان والخوف كما فعلت (**شجرة الدّر**) حين كتمت موت الملك الصالح (**نجم الدين**) حتى لا تتضعضع صفوف الجند الذين يقاتلون الصليبيين، وكما كتم (أمل) حزنه على فقدان (**الأب**)، وقد كان له موقف من (**عبد الناصر**)*، أوضحه في مجلة البيان الكويتية قائلاً: «إنّني لا أذكر أنّني هاجمت عبد الناصر شخصيًّا على الإطلاق، وإن كانت لي تحفظاتي حول نظام الثورة من أعلى؛ لأنّ القائد في هذه الحالة يتصور أنّ عليه أن يفكر لكلّ فرد من الشّعب، وبالتالي تنشأ الغيبوبة السياسية، وكانت وجهة نظري أنّ ذهاب القائد لا يعني انهيار الجماعة، وأنّ روح الحزن والانهيار الجارف التي سادت نفوس الناس في ذلك الحين لا تتلاءم مع نفسية شعبٍ يريد أن يحارب؛ لأنّ غياب القائد في معركة ما لا يعني أن تنهار معنويات الجنود»[2]، وهكذا هو (أمل) مجروح الجسد والرّوح يتقدّم في حقل ألغام الكلمات والجمل المتقابلة في النص الغائب (**الضحك في دقيقة الحداد/ والفجر إلى اللّحظة لم يأت**) ، (**حكاية المدينة الفضية/آه... ما أقسى الجدار عندما ينهض في وجه الشّروق**)، (**لا وقت للبكاء/ الشّمس هذه التي تأتي من الشّرق بلا استحياء**)، ويتناص (أمل) في مقابل ذلك مع القرآن الكريم وسورة (التين)، يقول تعالى: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ (1) وَطُورِ

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص257-259.

* جمال عبد الناصر: (15 جانفي 1918-28 سبتمبر 1970) ولد جمال عبد الناصر حسين خليل سلطان بحي باكوس بالإسكندرية من أسرة صعيدية، هو ثاني رؤساء مصر، تولى السلكة من سنة 1956 إلى وفاته وهو أحد قادة ثورة 23 يوليو 1952، التي أطاحت بالملك فاروق وقد أدت سياسات عبد الناصر المحايدة خلال الحرب الباردة إلى توتر العلاقات مع القوى الغربية التي سحبت تمويلها للسد العالي رد عبد الناصر على ذلك بتأميم قناة السويس سنة 1956، وبعدها قامت بريطانيا وفرنسا وإسرائيل باحتلال سيناء وقد بدأ عبد الناصر في 1962 بسلسلة من القرارات الإصلاحية الاشتراكية وبعد هزيمة سنة 1967، استقال عبد الناصر م جميع مناصبه لكنه تراجع بعد خروج الملايين لنصرته.

[2] – أمل دنقل، حوار مع الشاعر (أمل)، مجلة البيان (مجلة أدبية شهرية)، رابطة الأدباء الكويتيين، الكويت، ع129، 01 ديسمبر 1976، ص91.

سِينِينَ (2) وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ (3) لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ (4) ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ (5) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ (6) فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّينِ (7) أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ (8)﴾* ، مستلهمًا قدرته في تشكيل المفارقة والضدّية والمغيب والمحجوب والتوق والتحرر والانعتاق والمتروك والمهمل والمنسي والخروج من القواعد على أيّة قواعد، ومن الهندسات المرئية إلى لا هندسات ولا مرئية، ''هنا نجده أورد الآية الأولى والثانية بالنص، ثمّ غير كلمة الأمين إلى المحزون وهو تغيير مناسب موفّق؛ لأنّ مصر كانت يومها محزونة باكية، فجعت بموت زعيمها وباعث نهضتها؛ بل زعيم العرب كلّهم ورائد الثائرين من أجل الحرية والكرامة في العالم الثالث (جمال عبد الناصر)''[1] فالقسم معادل للانتصار، حيث تتغاير وتتبدّل كلّ صور الموت والبكائيات والرّثاء المثقل بالهموم إلى صور للقوة والحلم، كما شكّلها الشّاعر (صلاح جاهين)**، لعبد الحليم حافظ، عام 1966،

صُورَة صُورَة

كُلّْنَا كدَا عايْزِين صُورَة

صُورَة...

صُورَة للشَّعْب الفَرْحَان

تَحْتَ الرَّايَة المنْصُورَة

يَا زَمَان صَورنَا صَورنَا يَا زَمَان

هَنقْرَب مِنْ بَعْض كَمَان هَنقْرَب

مِنْ بَعْض كَمَان وَاللّي هَيبْعَد مِنَ المِيْدَان

---

* سورة التين، (القرآن الكريم)، 8 آيات، سورة مكية وترتيبها في المصحف 95 في الجزء الثلاثين، نزلت بعد سورة البروج.

[1] – إخلاص فخري عمارة، مصر، ط1، 1418هـ/1997م، ص75.

** صلاح جاهين: محمد صلاح الدين بهجت أحمد حلمي (21.04.1986/25.12.1930) شاعر ورسام كاريكاتيري، يساري الفكر، ولد في شبر بمصر، له من الدواوين الشعرية باللهجة العامية المصرية (الرباعيات–سوناتا–الثعلب والعنب–الي جرى لجميلة–شوفي قد إيه–برافو برافو.)

انظر: صلاح جاهين الأعمال الكاملة، دار الصفرة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

عمره مَا هَيْبَان فِي الصُّورَة*

والقصيدة عند (أمل) بتوظيفه لنصٍّ قرآني مخالف، " تتشكّل صورة ثرية من صور الصراع الذي يعانيه الشّاعر، غير أنّ الصراع يحمل بين طيّاته رؤيةً جديدةً، تتزاحم فيها رغبات الإنسان"[1] وكتابة حاشدة بالخصوبة والارتواء دون ارتواء، "لقد اتسعت حدقة الشّاعر المعاصر عما كان عليه في الماضي ففاض تعبيرًا وأخلص تصويرًا لأشياء حوله، تدور في عالمه "[2]، يقول (أمل):

وَالتّين وَالزَّيْتُون

وَطُور سِنِين، وَهَذاَ البَلَدْ المحْزُون

لقَدْ رَأَيْت لَيلَة الثَامن وَالعِشرِين...

مِن سبْتَمْبَر الحَزِين:

رَأيتُ فِي هُتَافِ شَعْبِيَ الجَريح

(رَأَيْتُ خَلْفَ الصُّورَة)

وَجْهَكِ... يَا مَنْصُوره

وَجْهَ لُويس التَّاسِع المأْسُور فِي يَدَي صَبِيح

... ...

رَأَيْتُ فِي صَبِيحَة الأَوَّل مِنْ تَشْرِين

جُنْدَكِ... يَا حَطين

يَبْكُون،

لاَ يَدْرُون...

---

* أغنية (صورة، صورة) طلبها الفنان عبد الحليم حافظ في احتفالات 23 يوليو من الشاعر (صلاح جاهين) تلحين كمال الطويل، وحققت نجاحا كبيرا عام 1966، وقد غناها عبد الحليم حافظ وغنى معها أغنيتين عاطفيتين هما (على حسب وداد- وأنا كلّ ما أقول التوبة).

[1] – عبد العاطي كيوان، التناص القآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1419هـ/1998، ص61

[2] – عبد العاطي كيوان، منهج التناص (مدخل في التنظير ودرس في التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1430هـ/ 2009، ص147.

أنَّ كُل وَاحِد مِن المَاشِين

فيهِ... صَلاَح الدّين!

(28 سبتمبر 1970) [1]

الشّاعر يعيد تشكيل أقنعته في كثافة الصور الملحمية ولا يتردّد في سرد (إيمَانِه الهِرَقْلِي)، بتكرار الفعل (**رأيتُ**) ولا يجد (أمل) أيّ متعةٍ فيه؛ لأنّه مكلوم؛ فالتكرار يعيد إليه موت الأب (**أب الشّاعر/ جمال عبد الناصر**)، وكلّ الأحبّة؛ لكنّه ألم يحمل روح الثورة والصراع وإعادة الحياة، في وجه الجدار من جديد، فهو يستنهض (**صلاح الدين الأيوبي**) من جديد في كلّ زمانٍ ومكان، ويستنهض (**عبد الناصر**) كما استنهضه الشّاعر (**نزار قباني**):

نُقْسِمُ بالله العَلِيّ القَدِير

أَن نَحِس الدُّمُوع فِي الأَحْدَاق

وَنَخْنِق العِبْره...[2]

و الشّاعر (**أحمد عبد المعطي حجازي**) في قصيدة (**مرثية للعمر الجميل**):

هَذِهِ آخِرُ الأَرْضِ!

لَمْ يَبقَ إِلاَّ الفُرَاق

سَأُسَوّي هنَا لَكَ قَبْرًا

وَأَجْعَلُ شَاهِدَهُ مِزْقَة مِنْ لِوَائك

ثُمَّ أقُول سَلاَما![3]

ويقول الشّاعر (**محمد مهدي الجواهري**) في قصيدة (**ذكرى عبد الناصر**):

أَكَـــبرْت يَوْمَــــكَ أَنْ يَكـــون رِثَاء   الخَالِـــــدُون عَهَــــــدْتُهُم أَحْيَـــــاء

أَوْ يَرْزَقُــون؟ أَجَـــل... وَهَـــذَا رِزْقُهُـــم   صُـــنْوَا الخُلُـــود وَجَاهَـــة وَعَطَـــاء

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص259– 260.

[2] – نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج3، 2008، ص379.

[3]– أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص542.

قَــالُوا: الحَيَــاة... فَقُلْــتُ: دِيــن وَالهُــون قِيــل: فَقُلْــت: كَــان وَفَــاء[1]

وقال الشّاعر (**محمود درويش**) في قصيدته (**الرّجل ذو الظل الأخضر**) في ذكرى جمال عبد الناصر):

نَعِيشُ مَعك

نَسِير مَعَك

وَحِينَ تَمُوت

نُحَاوِل أَلاَّ نَمُوت مَعَك![2] .

[1] – محمد المهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة (شاعر الرفض والإباء)، دراسة وتقديم: عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص 356.

[2] – محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط6، 15/11/ 1987، مج1، 574.

ثانيا: عراء الجسد

1-شعرية التكثيف والأسئلة منذورة للصمت:

(قصيدة: في انتظار السيف!)

" هَلْ يَأْتِيك بَارِد؟

سَأَضَعُ شَمْسًا فِي مَظْرُوف، وَأُرْسِلُهَا إِلَيْك

وَضَعِي أَنْتِ نَجْمَة صَغِيرَة فِي كَلِمَة

وَأَرْسِلِيهَا إِلَى سَمَائِي...

أنَا مُظْلم جِدًّا

(منوجهرا آتشي –إيران من قصيدة" أغاني النار")*

يمتلئ نصّ الشّاعر بصورٍ جزئيةٍ هامشيةٍ، لكنها عميقة في رمزيتها؛ فلغة النص بين "المعنى والمغزى"[1] تشتغل مشحونة بزحم التداعي والتكثيف والرّؤيا الفلسفية للأحداث التاريخية، يقول (أمل):

وردة في عروة السرّة:

مَاذَا تَلِدِين الآن؟

طِفْلاً... أَمْ جَرِيمَة

أم تنوحين عَلَى بَوَّابَة القُدْسِ القَديمة؟

عَادَت الخَيْل مِن المِشْرق

عَادَ (الحَسَن الأعصَم) وَالموْتُ المغِير

بِالرِّدَاء الأُرْجُواني، وَبالوَجْهِ اللُّصُوصي

* منوتشهر آتشي (منوجهر آتشي: 1931.09.25/ 2005.11.20)، شاعر وكاتب وصحفي إيراني ولد في بوشهر وانتشرت أشعاره بشكل واسع في طهران، من أعماله: جذور الليل-أغنية أخرى، أغنية الأرض، المقابلة في الأسفل، عند بداية النهاية ووصف الوردة الحمراء، لحن آخر، أغنية التراب، اللقاء في الفلق، القمح والكرز، أجمل من شكل العالم القديم.

[1] – محمد عبد الحميد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، تقديم: عثمان موافي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص113.

وَبالسَّيْفِ الأَجِير

فَانْظُرِي تِمْثالهُ الوَاقِف فِي الميْدَان...

(يَهْتَزُّ مَع الرِّيح!)

انْظُرِي مِنْ فُرْجَة الشُّباكِ:

أَيْدِي صَبِيَّة مَقْطُوعَة...

مَرْفُوعَةٌ... فَوْقَ السّنَان

(... مُرْدِفًا زَوْجَتَهُ الحُبلَى عَلى ظَهر الحِصَان)

انظُرِي خَيْط الدَّم الفانِي عَلى الأَرض:

"هُنَا مَرَّ... هُنَا"

فانْفقَأت تَحْتَ خُطَى الجُنْد...

عُيُون الماء

وَاستَلْقت عَلى التُّرْبة... قَامَات السَّنَابِل

آه... هَا نَحْنُ جِيَاع الأرْض نَصْطف...

لكِي يُلْقى لَنا عهد الأَمان

يَنْقُش السِّكَة بالسُّم الملك الغَالِب

يُلْقِي خُطْبَة الجُمُعة باسم المِلك الغَالِب

يَرْقَى منْبَر المسْجد...

بالسَّيْف الذِي يَبقُر أَحْشَاء الحَوَامل[1]

يتمتّع المشهد ببطاقة خلاقة تمنحه القدرة على الجمع بين الحزن والفرح، الحياة والموت، الخواء والامتلاء، من خلال فعل الولادة وسيلان مياه المخاض! إنّ المياه هنا، تصورٌ خازنٌ لكلّ بذور الحياة وإمكانات الانبعاث للوصول إلى اللاّمكان والعبور إلى اللاّزمان، ومن اللّحظة إلى الآزال والآباد،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص193-194

ومن الأشفاق والأغساق، والشّاعر ''مطالب بألاّ يكفّ عن المغامرة والارتياد في سبيل كشف معنى جديد دائم التجدد للكون'' [1] والشّاعر متراعد متماطر بين الدّم والماء؛ ماء الولادة ودم الموت، وماء الولادة تعطيه ''إمكانية الاضطلاع بعملية الخلق، هذه العملية التي تحقّق أهمّ تجلّياتها في العاصفة والطوفان في صور الرّبيع والشّباب الدّائم، وكذلك في الحبّ الذي يلفّ العالم''[2]، وصور الميلاد والخصب والنصر والهزيمة، يتجسّد ذلك في امتزاجه بلون الدم الأحمر القاني (**انظري خيط الدّم القاني على الأرض**)، عندما يستحضر (أمل) قناعًا جديدًا "**الحسن الأعصم**"* في صورٍ دراميةٍ ملحميةٍ دمويةٍ، بين الزهو بالنصر والموت القادم من الشّرق في تكوينات جسدية عنيفة: (**ماذا تلدين الآن؟/ طفلا... أم جريمة؟**)، فلم تعد تجدي الخيل، فكلّ ألوان العتمة قادمة!!.

ولعلّ كثافة الحضور الجسدي المادي (**السرة–أيدي مقطوعة–الوجه اللّصوصي**) في مقابل كثافة لغة تجريدية في بعد سيميولوجي مفتوح (**انفقأت عيون الماء–استلقت على التربة السنابل–لا تفزعي من جرعة الخزي–تقيئي ما بأحشائك من دفء الأمومة–تشتكي الأضلاع**) يجسد خصيصة اللاتقارب واللاتشابه واللاتجانس أو الشعرية ''كتفاعلٍ كلّيّ بين العناصر المتعدّدة التي تخلق انزياحًا في قاعدة التأليف وكسر ألفة التوقع بين الدّال ومدلوله، فتجعل الكتابة عملاً إبداعيًّا يتسم بالكثافة والحساسية والتوتر ويخلق لذّة ودهشة''[3].

وبين انتظار سيفٍ يمنحنا الزلفى والطوبى إلى سيفٍ يؤدّي بنا إلى خواء وهواء ملغوم!:

تَلِدِين الآن مَنْ يَحْبُو...

فَلاَ تَسْندُهُ الأَيْدي

[1] – علي عشري زايد، قراءات في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1998، ص7.

[2] – حنا مينه، الجسد بين اللذة والألم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 446.

* الحسن الأعصم (278–391م/ 366هـ–977م) قائد عسكري قرمطي قائد الغزوات القرمطية إلى بلاد الشام وقاد حربا على الدّولة الأخشيدية واستولى على دمشق والرملة، توفي بعد مرضه أياما قليلة بعد دخول الحلفاء المدينة، في الرملة، وكان الأعصم شاعرا محبا للأدباء والشعراء.

[3]– عبد الناصر هلال، شعرية المراوغة في قصيدة ما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2021، ص16.

وَمَنْ يَمْشِي... فَلا يَرْفع عَيْنَه إِلى النَّاس

وَمَن يَخْطِفُهُ النخاس:

قَدْ يُصْبِحُ مملُوكًا يَلُوطون به في القصر

يُلقون بِهِ فِي سَاحة الحَرب ...

لِقَاء النصر

هَذا قَدر المهْزُوم:

لاَ أَرْض... وَلاَ مال

وَلاَ بَيْت يرُد البَاب فِيه...

دُون أَنْ يَطْرقَه جاب...

وَجندي رَأَى زَوْجَتَهُ الحَسْنَاء فِي البَيْتِ المقَابِل)

انظُري أَمّتكِ الأُولى العَظِيمَة

أَصْبَحَت: شرذمةً مِن جُثَث القَتْلَى

وشحَاذِين يستَجِدون عَطْفَ السَّيفِ

وَالمال الذِي ينْثُرُهُ الغَازِي...

فَيَهْوَى مَا تبَقَّى مِنْ رِجَال...

وَأرومة...

انظُرِي...

لا تَفْزَعي مِن جُرْعَة الخزي

انظُرِي...

حتَّى تَقيء مَا بِأَحْشائِك...

مِن دِفْء الأُمُومة...

* * *

تُقْفَرُ الأسْوَاق يَومين...

وَتَعْتَادُ عَلى "النَّقْد" الجَدِيد

تَشْتَكِي الأَضلاع يَوْمين...

وَتَعْتَادُ عَلى السُّوط الجَدِيد

يَسْكُتُ المذْيَاعُ يَوْمين...

وَيَعْتَادُ علَى الصَّوْت الجَدِيد

وَأَنا مُنتَظِر... جَنْب فِرَاشك

جَالِس أَرقَبُ فِي حُمى ارتِعَاشك

صَرْخَة الطفْل الذِّي يَفْتَحُ عَيْنَيْنه...

عَلىَ مَرْآى الجُنُود!

(يوليو 1970)[1]

تتراكم المقابلات والأضداد والمفارقات عند (أمل) في (**يحبو/يمشي**)، (**النّاس/النّخاس**)، (**القصر/النّصر**)، (**أرومة/أمومة**)، (**السّوط الجديد/الصوت الجديد**)، (**فراشك/ارتعاشك**)، تضعنا أمام مشهدٍ محبطٍ وصرخاتٍ لغويةٍ ومناخاتٍ حادّةٍ للرجوع إلى الصرخة الملائكية الأولى والخطيئة الأولى في لحظات مفاجئة من الوصول إلى الوعي بالجسد والرّوح في انتظار السّيف وبياض نصله الخفي، يستولد ما يرغب ولا يرغب، يسابق ظلال الكتابة والدّماء، ولعلّ الشّعر في ترسيخ صور ناتئة يجعلنا " أكثر وعيا بالحياة من حولنا"[2]، ولعلّها فلسفة " الحرية للفرد على أساس أن الوجود سابق على الماهية وأنّ الإنسان يوجد أولاً ويندفع في العالم"[3].

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 194-196.

[2] - محمود الربيعي، قراءة الشّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص13.

[3] - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشّعر خاصة)، دار المعارف، مصر، ط4، 1981، ص11.

2-أصوات منذورة للصمت ونهار يصرخ طوال اللّيل:

(قصيدة: الحداد يليق بقطر النّدى)

" وانتفض قائمًا في نشوة حماسٍ مفاجئةٍ، ومضى في طريق الشّاب بخطى واسعةٍ، تاركًا وراء ظهره مجلسه الغارق في الوحدة والظلام"[1].

(نجيب محفوظ "السّمان والخريف").

إمكانات اللّغة عند الشّاعر (أمل دنقل) تجيش بالأحلام والكوابيس عبر اختلاج الكلمات النّيئات والتعابير الطازجات الممرعات، وعبر الإشعاع الجواني الذي يتخلّل النّسيج الحي للرّوح وهي تتكاءب وتتفارح وتتآسى وتتطارح، وهي في الاغتراب والنّفي ومعانقة الوجود والذّوبان في موسيقى **(الكورال)** والتلاشي في فضاءات الرّغائب التي تجيش لاقتبال خلخلة العناصر والارتياب بالتأسيس والبنى والأصوات المنهكة بالصمت والصراخ، وليس عودًا على بدء الكتابة بالتراث والقناع وتوظيف الإيقاع في تردّداته العالية، فهو لا يجيئنا؛ إنّه سرابي فراري متبارق متراعد متماطر والقصيدة:

(الحداد يليق بقطر النّدى) تذهب إليه:

جوقة:

قَطْر النَّدَى... يَا خَال

مُهْرٌ بِلَا خَيَال

....

قَطْرُ النَّدَى... يَا عَيْن

أَمِيرَة الوَجْهَيْن

....

صوت:

كَانَ (خمراويه) رَاقِدًا عَلَى بُحَيْرَة الزِّئْبَق

وَكَانَت المغَنِّيَات وَالبَنَات الحور

[1] – نجيب محفوظ، السمان والخريف (رواية)، دار مصر للطباعة، مصر، ط5، 1976، ص178.

يَطَأْنَ فَوْقَ المِسْك وَالكَافُور

وَالفُقَرَاء وَالدَّرَاوِيش أَمَام قَصْرِهِ المغْلَق

يَنْتَظِرُون الذَّهَب المبْدُور

يَنْتَظِرُون حَفْنَة صَغِيرَة... مِن ذور

جوقة: قطر النّدى... يا عين

أَمِيرَة الوَجْهَيْن

....

قَطْر النَّدَى...

قَطر النَّدَى...[1]

يمنح الشّاعر قصيدته كلّ الأدوات الجمالية التشكيلية التي تعيد بثّ الرّوح في الشّعر والجسد، بتوظيف أسلوب درامي مسرحي (**الجوقة والكورال**)، فكلّما اشتدت الأحزان، اكتملت عافية الكتابة عند (أمل) ونضجت " فالخطاب الشّعري خطاب لغوي لافت إلى ذاته يفيض بالغنائية والذّاتية، أمّا الخطاب المسرحي فهو لغة الآخر التي تتوارى خلفها الذّات ويتألّف في عناصر لغويةٍ وأخرى غير لغويةٍ تتماهى جميعًا من أجل إحكام الدّراما "[2] وتوصيل الرّسالة أيضًا، "وينشئ الدّرامي حدود العالم، وندرك أنّنا بانتظار توقّعات أخرى قصيرة وطويلة"[3] تخلق توترًا هائلاً، والتوتر ابتدأ من استهلال المقطع الأول (**جوقة**) وارتفاع الأصوات ينسحق أمام صوتٍ واحدٍ وفعلٍ واحدٍ (**كان/كانت**)، وهو

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص201-202.

[2] – أحمد مجاهد، مسرح صلاح عبد الصبور (قراءة سيمولوجية)، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط1، 2013، ص5-12.

[3] – س.و. دارسون، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، راجعه وقدم له: عناد غزوان إسماعيل، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص47.

الصوت الذي بدأ به الشّاعر نصه في مجلة "الهلال"* حيث إنّه نشر القصيدة بشكلٍ مغايرٍ وأقصر من النّص المنشور في الدّيوان؛ فالنّص في المجلة والمخصّص كعددٍ خاصّ عن القدس برئاسة "رجاء النّقاش"**، كان نصًّا مذيلاً بعنوان فرعي (**مهداة إلى القدس المأسورة**)، ويحمل ثلاثة مقاطع فقط دون توظيف للجوقة والصوت " وهذا تنويع جديد على الموقف، يؤكّد أنّ العملية ليست مطلقًا عملية اقتباس لنصّ من التراث، وإنَّما هي عملية تفجيرٍ لطاقات كامنة "[1].

* انظر القصيدة كاملة بشكل مغاير دون توظيف للجوقة والصوت وحذف مقاطع أخرى، وهذا يدل على أن الشّاعر (أمل) يمارس الكتابة في تحولاتها المستمرة وتغايراتها التجريبية.

- أمل دنقل، الحداد يليق بقطر الندى (مهداة إلى القدس المأسورة)، مجلة الهلال، مصر، السنة السابعة والسبعون، ع12، أول ديسمبر 1969، ص14.

** رجاء النقاش: محمد رجاء عبد النقاش (3-12-1934/8-2-2008)، ولد في الدقهلية، ناقد وأديب وصحفي مصري، وعمل محررا في صحف كثيرة (روز اليوسف/أخبار اليوم/الأخبار/الكواكب/الهلال).

[1] - محمود حمود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر (بنياتها ومظاهرها)، الشّركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص219.

- القصيدة المنشورة في مجلة الهلال، ع12، ديسمبر **1969**، الحداد يليق بقطر النّدى (مهداة إلى القدس المأسورة) وهي مختلفة عن القصيدة في الدّيوان.

الحداد يليق بقطر الندى

مهداة إلى القدس المأسورة

أمل دنقل

كان خمارويه راقدا على بحيرة الزئبق
وكانت المغنيات والبنات الحور
يطأن فوق المسك والكافور

والفقراء والدراويش .. امام قصره المغلق
ينتظرون الذهب المبدور
ينتظرون حفنة صغيرة من نور

قطر الندى ياخال
مهر بلا خيـــال

* * * * * *

قطر الندى ياعين
أميرة الوجهـين

هودجها يخترق الصحراء
تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان الف الف
وخلفها الخصيان الف آلف

تعبر فى مضارب البدو ، وفى نضوب الماء
عند انتصاف الصيف

تحلم بالوصول للاردن
ترخي اعنة الخيول حول مائه ..
تغسل وجه الحزن .

قطر الندى يا ليل
تسقط تحت الخيل

* * * * * *

قطر الندى يا مصر
قطر الندى فى الاسر

كان خمارويه راقدا على بحيرة الزئبق
فى نومة القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المغلولة
من ياترى ينقذها ..
بالسيف ..
او بالحيلة ؟

الجوقة في تعدّد أصواتها وإيقاعها وارتفاع صراعاتها ترسم انزياحاتٍ كثيفةٍ ومتنوعةٍ تأويليةٍ، لينتصر النّص في سلطته الدّائمة النّبوئية والاستشرافية و" ومعناه الذي يقع في منتصف الطريق بين الفهم واللّافهم"[1]، لكن خلف النّص يكمن الجسد في خشونته وبلادته وهلهلته، وخذلانه متشتتًا بين أقنعةٍ تراثيةٍ (**قطر النّدى–خمراويه–المعتضد–الفقراء–الدّراويش–المغنيات**)، وفي مشهدٍ مكرّرٍ وحزينٍ، تردّده أصوات الجوقة في مدّ طويل (**يا عين... يا ليل... خال... خيال**) وتتماهى مع (**قطر النّدى**)، **الشّاعر–الفقراء–الشّعوب**...) مع موسيقى وإيقاع النّبوءة والرّؤيا (**يا حنة، يا حنة، يا قطر النّدى، يا شباك حبيبي، يا عيني جلاب الهوا**)، تلك الأغنية، هي كلّ ما تبقى من سيرة الأميرة الطولونية، (**أسماء بنت خمارويه بن أحمد بن طولون**)، أشهر عروس عرفها التاريخ، حيث تنعكس البشارة بالموت "وماتت قطر النّدى في السّن التي يبدأ فيها لذاتها يطرقن أبواب الحياة"[2]، ويبقى صوت واحد فاغر فاه، يتكرّر من لحظة ميلاد نصه الأشهر (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**).

الشّاعر يقدّم أقنعةً تصيب منّا مقتل ردم فراغ تاريخنا باشتهاءات أكثر فراغًا ومرارةً، " موظّفًا تناص التخالف والتماثل سواء على مستوى علاقتهما بالمرجع التاريخي والأسطوري الخارجي الذي تعارضه بداية من عنوان القصيدة أو على مستوى النّظم أو النّظام البنائي الدّاخلي"[3]، فالشّاعر يضفي دلالةً معاصرةً لمشهد السّلطة الحاكمة التي لا تكف عن الرّغبات الطليقات في الخمول والرّتابة والقمع والهوان، يرتسم ذلك في تناص مستحيل مع مسرحية (**أوريستيا**) الثّلاثية اليونانية، والتي كتبها (**إيخيلوس**) في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث تتشابك المآسي بقتل (**أجامنون**) على يد (**كليتمنسرا**) وقتل (**كليتمنسترا**) من قبل (**أوربستيس**)، ونهاية اللّعنة على بيت (**أتريس**) وتهدئة (**إيرينيس**)، وتناص أيضًا مع مسرحية (**الحداد يليق بإلكترا**) لـ (**يوجين أونيل**)[4] و (أمل) تخالف مع

---

[1] – عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983، ص30.

[2] – محمد سعيد العريان، قطر الندى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص91.

[3] – شذى خلف حسين، دراسة موازنة بين قصيدة (شباك رفيقة لبدر شاكر السياب) وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى لأمل دنقل)، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، العراق، المجلد 2012، ع101، 30 سبتمبر/أيلول 2012، ص248.

[4] – يوجين أونيل، الحداد يليق بقطر الندى (مسرحية)، تر: محمود أحمد، مراجعة: على أدهم، سلسلة الألف كتاب، ع318، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1961.

قصة الموروث التاريخي فهو يعيد تشكيل (خ**مارويه**)، والصورة المتعالية إلى (خ**مارويه**) المتخاذل الذي لا يستطيع إنقاذ ابنته من أسر الأعداء؟ ويعيد (أمل) مشهد الفرح الكبير كنموذجٍ متعالٍ إلى مشهد للحزن والموت في صورةٍ متعاليةٍ من التلاشي، وهي صور الحرب والنّكسة والهزيمة العربية، فقطر النّدى (**أسماء بنت خمارويه بن أحمد بن طولون**) من شهيرات النّساء أدبًا وعقلاً وجمالاً، تزوجها (**المعتضد العباسي**)، وكان جهازها الأسطوري سببًا في إفلاس خزانة مصر والهدايا التي اقتطعها والدها من الخزانة المصرية، وكان الصراع الدّائر بين الدّولة العباسية في بغداد وبين الوالي المنشق في القاهرة، و(**خمارويه**)، لم يبقَ طرفة من كلّ لونٍ وجنسٍ إلاَّ وحمله مع ابنته، فكان من بين الجهاز دكة تتكوّن من أربع قطعٍ من الذّهب، عليها قبّة من ذهبٍ، مشبك في كلّ عينٍ من التشبيك قرط، في كلّ قرط جوهرة لا تقدر بثمن، إنّها الأفراح منذورة بالأحزان واللّغة منذورة بالتعالي والتعدّد، لكنّها ككتلة صمّاء: يردد صداها الجوقة (**قطر النّدى، قطر النّدى**):

صوت:

هُودجها يَخْتَرِقُ الصَّحْرَاء

تَسْبَقُهُ الأَنْبَاء

أَمَامَهَا الفَرْسَان أَلف أَلْف

وَخْلفَهَا الخصْيان أَلْف أَلْف

تَعْبُر فِي سِينَاء...

جوقة:

قَطْرُ النّدَى... يَا لَيْل

تَسْقُطُ تَحْتَ الخَيْل

... ...

قَطْرُ النَّدَى... يَا مِصْر

قَطْرُ النَّدَى فِي الأَسر

... ...

(استمرار):

تَعْبُرُ فِي سِينَاء

تَعْبُرُ فِي مَضَارب البَدْو وَفِي نُضُوب المَاء

عِنْدَ انْتِصَاف الصَّيْف

تَحْلُم بِالوُصُول للأُردن

تَرْخَى أَعِنَّة الخُيُول حَوِل مَائه...

تَغْسِل وَجْه الحُزْن

جوقة:

قَطْر النَّدَى... يَا مِصر

قَطْر النَّدَى فِي الأَسْر

قَطْرُ النَّدَى...

قَطْرُ النَّدَى

الصوت والجوقة:

...كَانَ (خمارويه) رَاقِدًا عَلَى بُحَيْرَة الزِّئْبَق

فِي نَوْمة القَيْلُولَة...

فَمَنْ تَرَى يَنْقُذُ هَذِه الأَمِيرَة المِغْلُولَة؟

مَنْ يَا تُرَى يُنْقِذُهَا؟

مَنْ يَا تُرَى يُنْقِذُهَا؟

بالسّيْف...

أَوْ... بِالحِيلَة؟![1]

(1969)

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص202-203.

يرصد الشّاعر في هندسةٍ طباعيةٍ وصوتيةٍ، زمنين وصوتين في صيغة زمنٍ واحدٍ يندمجان في المقطع الأخير (**الصوت والجوقة**) باستحضار كلّ المخزون التراثي والثّقافي (**الدّولة الطولونية، مصر الماضي، بغداد، المعتضد، خمارويه، قطر النّدى، سيناء، مصر الحاضر**) إبرازًا للغةٍ قابلةٍ للتفكيك والتجريد، ولكلّ الحمولات الدّلالية والطاقة الرّمزية وفعل الكتابة، وتزداد نشوة الشّاعر في المقاومة مع القارئ بفصل المقاطع بعبارة (**استمرار**)، فقبل ذلك لم تعد الخيول ولا الفرسان فخلف الصورة الخصيان، ولم تعد (**قطر النّدى**) ذلك الحلم الجميل، ولم تعد (**القدس**) ذلك الحجر المقدّس، فكلّ الأقنعة والرّموز في الأسر.

وفي مشهدٍ جامعٍ أخيرٍ، يتهادى الصوت والجوقة من بعيد بنزعةٍ ضعيفةٍ وجنونيةٍ أيضًا، حتى تظهر تحولات بنائية واضحة استفهامية، حائرة بين ضياع كلّ الرّموز والأجداث (**فمن يا ترى ينقذها؟!**) في تكرار ملح، ويبدو الشّاعر مذهولاً في رقصة الذّبيح الأخيرة، وبنظراتٍ يائسةٍ واستفزازيةٍ أيضًا، سلطة النّص وسلطة الذّاكرة وسلطة الجسد في انهيارٍ مستمرٍّ وسردٍ تقليديّ جنائزيّ، بصري، ولعلّ هذا ما يفسّر حقل التجاوز والتفتت والتهشيم عند حافّة الاختيار بين (**السّيف والحيلة!**) والشّاعر حرص على تقديم (**خمارويه**) بين قوسين لعزله ظاهريًّا عن سياق الحياة والنّص، ويتفق هذا مع (**جمال عبد النّاصر**) الذي يظهر كبطلٍ مقاومٍ ظاهريًّا، لكنّه مهزوم في مجاراةٍ مأساويةٍ شهدتها مصر باقتطاع (**سيناء**) من الخريطة.

3-انفتاح الشّكل وخلخة العلاقات:

(قصيدة: صفحات من كتاب الصيف والشّتاء)

"إنّ أعمالي تحكي فوضى العالم الذي لا ملامح له، تخلق نظامًا من الفوضى"

(**فريدريك دورينمات** Friedrich Dürrenmatt)[1]

كان (أمل دنقل) يستيقظ في الثّالثة ظهرًا ويبدأ حياته بعد أن يقرأ في غرفته-في السّابعة مساءً-متنقلاً بين شوارع وطرقات القاهرة ليلاً، لكنّه في قصيدته (**صفحات من كتاب الصيف والشّتاء**) يبدأ بين فصلين:

1-حمامة

حِينَ سرْتُ فِي الشّارِع الضَّوْضَاء

وَانْدَفَعَت سَيَّارة مَجْنُونَة السّائق

تطْلِق صَوْت بُوقِهَا الزَّاعِق

فِي كَبِد الأَشْيَاء:

تفزّعَت حَمَامةٌ بَيضَاء

(كانت عَلَى تِمْثَال نَهْضَة مصر...

تحلُم فِي اسْتِرْخَاء)

... ...

طَارَت، وَحَطَّت فَوْقَ قُبَّة الجَامِعَة النّحَاس

لَاهِتَه، تَلْتَقِطُ الأَنْفَاس

وَفَجْأَة: دَنْدَنَت السَّاعة

وَدَقَّت الأَجْرَاس

فَحَلَّقت فِي الأُفُق... مُرْتَاعَة!

---

[1] - فريديريش دورينمان، وادي الفوضى (رواية)، ترجمة وتقديم: يسري خميس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص22.

... ...

أَيَّتُهَا الحَمَامَة التِّي اسْتَقَرَّت

فَوْقَ رَأْسِ الجِسْر

(وعندما أَدَار شُرْطي المرُور يَدَه...

ظَنَّتْهُ نَاطُورًا... يَصُدُّ الطَّيْر

فَامْتَلَأت رُعْبًا!)

أَيَّتُهَا الحَمَامَة التعبى:

دُورِي عَلَى قِبَاب هَذِه المدِينَة الحَزِينَة

وَأنشُدِي للمَوْت فِيهَا... وَالأَسَى... وَالذّعْر

حَتَّى نَرَى عِنْدَ قَدُوم الفَجْر

جَنَحَك الملَقَّى...

عَلَى قَاعِدَة التِّمْثَال فِي المدِينَة

...وَتَعْرِفِين رَاحَة السَّكِينة![1]

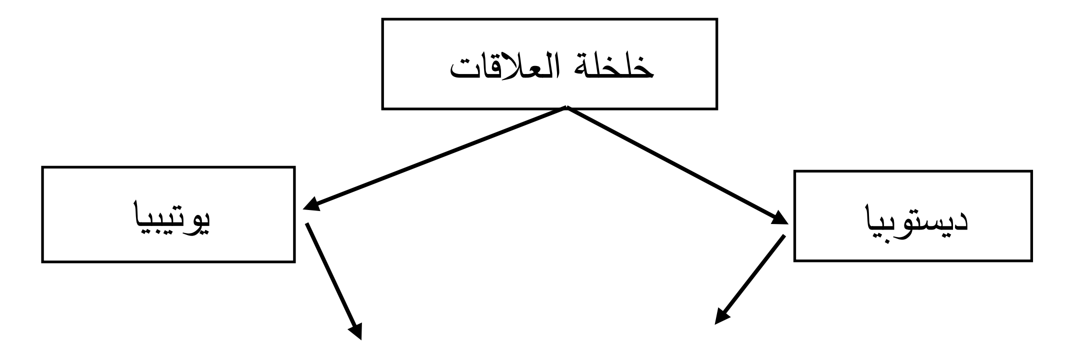
الشّاعر (أمل دنقل) يحاول في كلّ مرّةٍ إعادة صياغة الرّفض من خلال هندسةٍ مختلفةٍ للغة والشّكل وعدد المقاطع والرّؤيا الجادة، وهو ما انعكس على أصواته وعناوين مقاطعه الرّامزة، ورغم ما أصابه من انكساراتٍ وثوراتٍ، يُصرّ على خوض المعركة اللّغوية الدّلالية؛ "فالخطاب حسب قريماس يحمل عناصر تبدو ظاهريا متناقضة؛ لكنها متشاكلة دلاليًا بفضل مبدأ التوسيع"[2]، كما أنّ الجانب الشّكلي في أيّ عمل أدبي "يشكل جزءًا حيويًّا وفاعلاً لا يمكن تجاوزه أو التفريط به؛ فهو كما يرى رولان بارت جوهر العملية الشّعرية"[3]، وسنعيد ترتيب الشّكل بين النّص الأصلي ونص القارئ المقاوم في هذه الخطاطة:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص205-206.

[2] – إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشّعري (دلالة الزمان وبلاغة الجهة)، ص84.

[3] – سمير خوراني، المرآة والنافذة (دراسة في شعر سعدي يوسف)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص9.



*نص الشّاعر الّدستوبي

- نص العتبة (العنوان) صفحات من كتاب الصيف والشّتاء: العنوان يشير إلى حالة ضغط مستمر يمارسه الشّاعر والقارئ معا لتشكيل حشد من العتبات البكائية لمرحلة مختلفة

-نص العتبة المعادل
العنوان الفرعي الأول

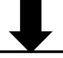
حمامة: دلالة التحليق عاليا وهو رمز طبيعي يقاسم الشّاعر أحزانه وأحلامه وآماله المتأرجحة بين بين!!

- **متن النص:**

صورة صغرى جزئية فاعلية التشكيل للمكان: الشّارع-تمثال نهضة مصر-قبة جامعة النحاس-الجسر-الأفعال (سرت-اندفعت-تفرعت- كانت-طارت- حطت- دندنت- دقت- حلقت- امتلأت) محمولاتها الزمنية هي صور للإنتهاء والإحساس بالماضي المأسوي.

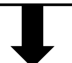
*نص القارئ المقاوم

رمزية الرحلة تاريخيا تنتقل من حالة البحث عن الحياة والعيش إلى رحلة انتظار ومحاولة استحضار للغائب (صفحات) وبين الحياة والغياب لا يمكن معرفة أصل الحكاية !!



الطائر: يرمز إلى عناصر عديدة (الحياة-الموت، الحظ، المطر، الحرب، استجلاب الغيب-الحرية المسلوبة:

درويش: (قصيدة يطير الحمام)



الجمل التنصيصية بين قوسين هي حالة الذاكرة التي تحاول استرداد رموز العطاء **(تمثال نهضة مصر)** والاجتهاد المستمر **(شرطي المرور)** كلها تؤسس وتؤثث أفعالا حاضرة هي نشيد الموت والأسى والذعر

الشّاعر يبحث عن الحقيقة المحلقة التعبى كالحمامة بين الشّوارع والطرقات وسراديب الكتابة ودهاليزها والحقيقة تطل علينا بأشواكها الشّعرية في المقاطع التالية من القصيدة والقارئ يحاول في مقاومة جادة مسح وجهه أو تعميد نفسه بماء المسرات والأحلام والآمال (راحة السّكينة)!

الشّاعر ينشد في المقطع الثّاني كلّ الأضداد لخلخلة كل التراكيب، حتى لو كان الواقع غير ذلك فإنّ الحرب والسّلام والخير والشّر صنوان متشابهان وغير متشابهين لديه كما **(الحمامة)** و**(السّاق الصناعية)**:

2-ساق صناعية

فِي الفُندُق الذِي نَزَلتُ فِيهِ قَبْل عَام

شَارَكَنِي الغُرْفَة

فَأَغْلَق الشُرْفَة

وَعَلق (السّتْرَةَ) فَوْقَ المِشْجَب المِقَام

وَعِنْدَمَا رَأَى كِتَاب (الحرب والسّلام)

بَيْن يَدَي: اربدَّ وَجْهُه...

وَرَفَّ جَفْنُه... رَفَّه

فَغَالَب الرّجْفَة

وَقَص عَنْ صبِيَّة طَارَحَهَا الغَرَام

وَكَان عَائِدًا مِن الحَرْب... بِلَا وِسَام

فَلَمْ تُطِقْ... ضعْفَهُ

وَلَم يَجِد-حِينَ صَحا-إِلَّا بَقَايَا الخَمْر والطَّعَام!

....

ثُمَّ رَوَى حِكَايَة عَن الدَّم الحَرَام

(...الصَّحْرَاء لَم تطِقْ رشْفَهُ...

فَظَلَّ فِيهَا، يَشْتَكِي رَبِيعَه صَيْفَه...)

وَظَلَّ يَرْوِي القِصَصَ الحَزِينَة الخِتَام

حَتَّى تَلَاشَى وَجْهُهُ

فِي سَحَب الدّخَان وَالكَلَام

وَعِنْدَمَا تَحشرج الصَّوْتَ بِه وَطَالَت الوَقْفَه

أدَرْتُ رَأْسِي عَنْهُ...

حَتَّى لَا أَرَى دَمْعَتَهُ العَفَّه...

وَمِن خَلَايَا جَسَدِي: تَفْصُد الحُزْن

وَبَلل المِسَام

....

وَحِين ظَنَّ أَنَّنِي أَنَام

رَأَيْتُهُ يَخْلَعُ سَاقَهُ الصِّنَاعِيَّة فِي الظَّلَام

مُصعِّدا تَنْهِيدة...

قَد أَحْرَقت جَوْفَه[1]

تتعزّز اللّوحة الثّانية (**ساق صناعية**) أو المقطع الثّاني في تشكيلٍ هندسيٍّ مغاير، حين يخلق الشّاعر بؤرةً مركزية (**الجسد/ ساق صناعية**)؛ إذ تبدو الصورة أليمة، وقد احتلت المشاهد المتراكمة (**الفندق-الغرفة-الشّرفة-السّترة-المشجب-كتاب الحرب والسّلام-اليد-الخمر-الطعام-الدّخان-السّاق الصناعية**) القصيدة كلّها واستأثرت بكلّ جوانبها في هزيمة كاملة (**علق السّترة**)؛ فالصورة تنهض على فعلٍ موازٍ في جملةٍ تنصيصيةٍ بين قوسين (...**الصحراء لم تطق رشفه... فظلّ فيها، يشتكي ربيعه صيفه**)، لتقود الحدث الماضوي إلى صورة مقاومة بعد رحلة الشّتاء والصيف، الرّواح والمجيء، الحرب والسّلام، وتخلق حركة درامية عن البطولة والوقوف والأرض، وكأنّ كلّ الأصوات تهتزّ وترتبك بعيدًا عن الشّكل، وحينما "يتحوّل المعنى إلى شكلٍ فإنّه يبعد إمكانية حدوثه؛ إنّه يُفرغ نفسه ويصبح فقيرًا فيتبخّر التاريخ ولا يبقى منه سوى الحرف"[2]، والشّاعر لا ينتظر شفاعة الأصوات والإيقاع والتراكيب، طالما هي في مهب العبثية والدّهشة (**حرف الهاء وتكراره في قافية**

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص207-208.

[2] - رولان بارت، أسطوريات (أسطورة الحياة اليومية)، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص235.

تسعى إلى توسيع مدارات الحطام والنّفي والرّماد، و(أمل) يطلق بصرياته أقوى ممّا كانت عليه سابقًا مدركًا سلطة التجربة الشّعرية الغائبة له، "فسيرة الكاتب قد تكون لها أهمّيةٌ كبيرةٌ، ومن واجب مؤرّخ الأدب أن يفحصها بعناية كبرى؛ ليرى في كلّ حالة خاصة، ماذا يمكن أن تمدّه به من تعاليم وشروح، لكن يتحتم عليه ألاّ ينسى أبدًا، عندما يتعلّق الأمر، بتحليل أكثر عمقًا، فإنّ السّيرة تكون عاملاً جزئيًّا وثانويًّا"[1]، والقصص الحزينة هي ختام كلّ القصائد والسّير، وختام الجسد الذي تفصده النّسيان والإهمال:

(3) –شِتَاء عَاصِف

كَانَ (ترام الرّمل) ...

مُنْبَعجًا، كامرَأة فِي أُخْرَيَات الحَمل

وَكُنْتُ فِي الشَّارِع

أَرَى شِتَاء (الغضب السّاطع)

يَكْتَسِحُ الأوْرَاق وَالمِعَاطفَا

وَكَانَت الأَحْجَار فِي سكُونِهَا النّاصِع

مَغْسُولَة بِالمِطَر الذِي تَوَقفَا

وَكَانَ فِي المِذْيَا ع

أُغْنِيَة حَزِينَة الإِيقَاع

عَن (ظَالم لَاقيتُ مِنْهُ مَا كَفَى...)

قَدْ (عَلَّمُوه كَيْفَ يَجْفُو فَجَفَا)

جَلَسْتُ فَوْقَ الشَّاطئ اليَابس

وَكَانَ مَوْجُ البَحْر

يَصْفَعُ خَدَّ الصَّخْر

[1] – لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص16.

وَيَنْطَوِي–حينا–أَمَامَ وَجْهِهِ العَابِس

...وَتَرْجِع الأَمْوَاج

تَنْطَحُه بِرَأْسِهَا المهْتَاج

ودُونَ أنْ تَكُفَّ عَن صِرَاعِهَا اليَائِس...!

وَدُونَ أَنْ تَكُفَّ عَنْ صِرَاعِهَا اليَائِس...![1]

(مارس 1969)

إنّها الصفحة الأخيرة من الكتاب والقصيدة وفصل واحد (**الشّتاء**) كتوقيع نهائي لتصوير الرّحلة الكثيبة بأنواعها من الأقنعة البشرية، والأمكنة، والأزمنة، وشبكة العلاقات الدّلالية والصوتية والتنويعات اللّغوية النّبوئية؛ إذ يقترن الموت بنصٍّ غائب لأحمد شوقي:

عَلِّمُــــوه كَيْـــف يَجْفُـــو فَجَفَـــا   ظَـــالم لَاقِيـــتُ مِنُـــهُ مَـــا كَفَـــى[2]

وكان القلب بين والتقديم والتأخير بين الشّطر الأول والثّاني ليتواصل الإحساس ويتشابك مع القارئ في ارتباط كلّ المدلولات المتناقضة (**الموت/الحياة**)، (**السّكون/الضجيج**)، (**الجسد/الرّوح**)؛ فيستذكر النّص الآخر كلّ الأغاني التي تروي معاناة الوجود وموتهم ويأسهم ''وتشغل كلّ أفكار التلاحق اليومي الذي يحمل الصور الذّاتية إلى ميدان العمل الشّعري''[3]، وليس سوى تلك السّاق الصناعية والشّتاء العاصف، سوى عاشق بمجاميع البكائيات بتفرّدها واستثنائها، وشيئًا فشيئًا تنهمر تردّدات المذياع الكئيبة كمهوارٍ من أتربةٍ وحصى وصخورٍ وأمواجٍ عابسةٍ، والنّص عند (أمل) في المقاطع تخزن هويات تزداد معانيها وتراهن على هموم التفاصيل والعالم، ''فمقارنة بمستوى الاتصال والدّلالة هناك مستوى آخر، مستوى المعنى، وهي كلمة تفيد من الإشارة إلى مجال الدّال (**لا إلى مجال الدّلالة**) وترتبط تمامًا بواسطة المسلك الذي فتحته (**جوليا كريستيفا**)التي اقترحت المصطلح

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 208 – 209.

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الشّعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1988، المجلد الأول، ص132.

[3] – صابر عبيد، انفتاحات النص الشّعري (إشكالية التحويل، فضاء التحويل)، تر: محمد مردان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص6.

مصطلح عالم إشارة النّص"[1]، وهي بذلك دينامية متعالية، "هي توليد الدّلالة تبعًا للنشاط المزدوج أو الرّغبة **الأوديـبية** المحرّمة تحريمًا مضاعفًا أقصد رغبة في (**الأم/البناء/الحب**) ورغبة ضد (**الأب/الهدم/الموت**)، و إقامة علاقة **إيروسية** مع (**الأم/النّصوص**) ، وهدم وعلاقة **عدوانية** تجاه (**السّلطة/ النّظام اللّغوي/ الأب**) ، وتبعًا لطبيعة النّص المزدوجة (**التفكيك والبناء**)، فإنّ النّص المتعدّد المستويات يُعتبر إنتاجية كما ترى (**جوليا كريستيفا**)تهدف إلى إنتاج دلالةٍ متواصلةٍ"[2]، وهو صراع يتكرر في نهايات وخواتم النّصوص الشّعرية لأمل دنقل.

4–الانفصال الدّلالي وتحوّلات الحوار:

(قصيدة: الوُقوف عَلى قَدم وَاحدة!)

"سأنام لأصحو مبكرا وأذهب إلى المخيم لأبحث عن ناجين وأتأكد أنّه هناك"[3].

(رضوى عاشور "الطنطورية")

في قصيدته (**الوقوف على قدم واحدة!**) مشاهدة مكرّرة فاقدة لروح الإيقاع المباشر، حيث الانفصال الدّلالي والموسيقى بداية من عنوان الدّيوان (**تعليق على ما حدث**) إلى عناوين قصائده **(فقرات من كتاب الموت–ميتة عصرية–الهجرة إلى الدّاخل–حكاية المدينة الفضية–الضحك في دقيقة الحداد–لا وقت للبكاء–في انتظار السّيف–الحداد يليق بقطر النّدى–صفحات من كتاب الصيف والشّتاء–الوقوف على قدم واحدة–رباب–الموت في الفراش)***، لتتجلّى حقيقة الصراع:

كَادَت تَقُول لِي "مَنْ أَنْتَ؟"

---

[1] – رولان بارت، المعنى الثالث ومقالات أخرى، ترجمه وقدم له: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، باب المعظم، بغداد، العراق، ط1، 2011، ص56.

[2] – حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط7، 2007، ص276.

[3] – رضوى عاشور، الطنطورية (رواية)، دار الشّروق، مصر، ط1، 2010، ص459.

* القارئ سيلاحظ أني لم أتبع ترتيب القصائد في التحليل والمنشورة في الديوان وذلك لأنّي قمت بترتيبها حسب تراتب دلالاتها وسياقاتها وشبكة علاقاتها ولذلك كان التقسيم حسب الدلالة المراد تقديمها والوصول إلى جوهر شفراتها ورموزها العميقة.

....

(...العَقْرَب الأَسْوَدُ كَان يَلْدُغ الشَّمْسَ...

وَعَيْنَاهَا الشّهِيَّتَان تَلْمعَان!)

-أأنت؟!

لَكِنّي رَدَدْتُ بَابَ وَجْهِي... وَاسْتكَنْتُ

(...عَرَفْتُ أَنَّهَا...

تَنْسى حِزَام خَصْرِهَا

فِي العَرَبَات الفَارِهَة!

***

أَسْقُطُ فِي أَنْيَاب اللَّحَظَات الدّنِسَة

أَتَشَاغَل بالرَّشْفَة مِن كُوب الصَّمْت المِكْسُور

بِمُطَارَدَة فِرَاش الوَهْمِ المِخْمُور

أَتَلَاشى فِي الخَيْط الوَاهن:

مَا بَيْنَ شُرُوع الخِنْجَر... والرَّقَبَة

مَا بَيْن القَدَم العَارِيَة وَبَيْن الصَّحْرَاء المِلْتَهِبة

مَا بَيْن الطلقَة... وَالعُصْفُور!

***

يَهْتَزُّ قرطها الطَّوِيل...

يُرَاقِصُ ارْتِعَاش ظِلّه...

عَلَى تلفتَات العُنُق الجَمِيل

وَعِنْدَمَا تَلْفَظُ بذر الفَاكِهَة

وَتُطْفِئ التبغة فِي المِنْفَضَة العَتِيقَة الطِّراز

تَقُول عَيْنَاهَا: استرح!

وَالشَّفَتَان... شَوكَتَان!!

***

(تَبْقين أَنْتِ: شَبَحًا يَفْصِلُ بَيْن الأخوَين

وَعِنْدَمَا يَفُور كَأسُ الجعة المملُوء...

فِي يَد الكَبير:

يَقْتُلُك المقْتُول مَرَّتَيْن!

أتَأْذَنِينَ لِي بِمَعْطَفِي

أُخْفِي بِهِ...

عَوْرَة هذَا القَمَر الغَارق فِي البُحَيْرَة

عَوْرَة هَذَا المتَسَوّل الأَمِير

وَهو يُحَاور الظِّلال مِن شُجَيرة إلى شُجَيْرة

يُطَالع الكَفَّ لِعُصْفُور مُكَسر السّاقَيْن

يَلْقط حَبَّة العَيْنَيْن

لِأَنَّهُ صَدَّق -ذَات لَيْلَة مَضَت-

عَطَاء فَمكِ الصَّغِير...

عَطَاء حلْمِك القَصِير...[1]

تنكشف الذّات في تجربة (أمل): مع تحوّلاتٍ إيقاعيةٍ صادمةٍ كثيفةٍ وسرديةٍ حواريةٍ في جزئياتها الصغيرة، وتبدل الزّمن الرّتيب إلى زمن عقيم (**من أَنت؟ / أَأَنت؟!**) وتوظيف ''الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللّغوية التوجيهية بوصفها توجّه المرسل إليه إلى خيارٍ واحدٍ''[2]، والخيار يتجه نحو بُعدٍ واحدٍ وزمنٍ واحدٍ وواقعةٍ وحدثٍ واحدٍ؛ إنّه البعد العجائبي السّريالي لزيادة الإحساس **باللّاتاريخية**

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص218-220.

[2] – عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، آذار/مارس/الربيع 2004 إفرنجي، ص352.

أيضًا؛ إنّه الزّمن الشائخ بين قصيدة (**صفحات من كتاب الصيف والشّتاء**) إلى (**الوقوف على قدم واحدة**)؛ فالسّاق الصناعية في النّص الأول ما هي إلا رغائب مرمرية وأحلام رخامية للقدم الواحدة في النّص الثّاني تتهافت وتتداعى بالكثير من فيض الشّعور، ومن الوعد الخلاق للكينونة واللّغة على حدّ سواء في النّسيان والاستكانة واللّحظات الدّنسة والمشهد الأول صورة فوتوغرافية ساكنة كمؤثّرٍ جديدٍ للكتابة؛ فالكتابة كالصورة "وقد سميت صورة في اللّاتينية الصورة الضوئية المعبرة opera experssa imagolucis، بما يعنى صورة كاشفة منبعثة منتصبة مستخرجة مثل عصير اللّيمون بفعل الضوء وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تنتمي إلى عالم مازال قدر من الحساسية للأسطورة، لن يفوتنا أن نبتهج أمام عنى الرّمز "[1]، والرّمز يسّاقط في أكواب الصمت المكسور والوهم المخمور والخيط الواهن والقدم (**الصناعية/العارية**) والصحراء الملتهبة والبحث عن الطلقة والرّصاصة والفارس الغريب والتاريخ المجيد:

{يهتز قرطها الطويل...

يراقص ارتعاش ظلّه...}

إنّ ما جرى من أحداثٍ حزينةٍ منذ نكسة 1969؛ بل منذ سرقة الأعمام لميراث الشّاعر، هو سرد متواصل لأزمنة متراكمة ثقافية " الذي هو سرد في صيغة الحاضر، معاصر لزمن الحكاية"[2]، الحكاية الأولى مع شخصياتٍ تاريخيةٍ كثيرةٍ، وتوظيف اللّقطات الوامضة والحوار القصصي يدعم حالة الوعي بالحاضر والماضي والمستقبل.

نحن لم نعد نقرأ (أمل دنقل) فقط؛ بل نصبو إلى لغته ونتوق إلى أحزانه وآلامه وعلائق كتاباته الدّاخلية " فلا ينبغي النّظر إلى الأشياء كما هي في ذاتها، ولا كما يعرفها من يتحكم أو يكتب؛

[1] رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتغرافيا)، تر: هالة نمر، مراجعة: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، مصر، ع1464، ص75.

[2] – سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص102.

بل يجب النّظر إليها بالقياس إلى ما يعرفه عنها أولئك الذين يقرؤون أو يسمعون فقط"[1]، والأسطر الأخيرة كجناس فاضح (**عطاء فمكَ الصغير/عطاء حلمكِ القصير**) مكنون بالظلمة وشواظ الأنفاس الأخيرة!!.

أمل دنقل وهو في ملكته الفردية (Individual Talent) يحاول دفع كلّ المقاطع في متتاليات تأثيرية لنص مختلف؛ ''فالقصيدة فعل مختلف عن النّظام الذي ينتمي إليه النّص ويرجع إليه القارئ ومن هنا تنشأ أسئلة النّص التي لا جواب عليها سوى اجتهادات قرائية من القارئ''[2] لاختيار رموز وشفرات مبثوثة داخل جسد القصيدة تدعو إليها "**رغبة نفسية** Wishfull thinking"[3] في تشكيل الاضطراب والتفكيك والخلخلة والانفصال والمتواليات ''ونسق المتوالية يتجلى من خلال توظيف فكرة البعث''[4]، لكنه بعث مسكون بالألم والفراغ والجوع بعد الهزيمة والنّكسة في تاريخ مصر، حين نام حراسها وزعماؤها عنها وتركوا اليهود يعيشون فيها يعيثون فيها فسادا بعد غفلة أدعياء البطولات من زعماء الأمة لتحارب–وفق تشخيص ساخر–الأناشيد–التي لا تسمن ولا تغني من جوع ، مما دفع الشّاعر إلى الانتهاء دوما في خواتيم القصائد بصيغ الدّهشة الكثيفة والتحريض على خيارات الموت والحياة وكلاهما مستحيل، سوى أنه يستطيع الحلم بالولادة! .

[1] – رولان بارت وفيليب هامون ورايان وات وميكائيل ريفاتير، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص43.

[2] – عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص99.

[3] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، 1984، ص67.

[4] – طارق مختار سعد، ثنائية الحضور والغياب وتعددية النسق المعرفي في الشّعر العربي المعاصر "رثاء طه حسين أنموذجا"، مجلة الدراسات العربية، مجلة محكمة نصف سنوية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، ج36، ع4، صيف/خريف 2017، ص2051.

5 ـ حطام الذّاكرة وانتشاء المفارقة:

(قصيدة: رباب)

" أدركت ما كنت أعرفه من قبل: ما يكمن أن تتخيله دائما موجود في نطاق آخر في زمن آخر، شفافٍ وبعيدٍ، كما يحدث في حلم".

(**ريكاردو بيجليا** Ricardo Piglia **»القارئ الأخير")***

بيقى نصّ الشّاعر أمل (**رباب**)، نصًّا جميعًا رغم ذاتيته بتوظيفه للغة السّرد الحكائي ''والشّاعر الذي يوظّف الحكاية في شعره إنّما يحرص على تطوير أدواته ويستعين في ذلك بمظاهر الإيقاع المتدفّق في الشّعر وتلقائيته العذبة وصوره المجازية''[1] والمبدع هو دائمًا تجريبي ''يقتحم عوالم تتيح لخطابه تعدّدية دلالية في ظلّ بنية معقّدة ثرية، تتسم بالدّرامية وبكسر الرّتاج المفروض في ظلّ النّوعية الصارمة رغبة في اكتشاف ذاته في ظلّ أطر جماليةٍ جديدةٍ، تنشأ نتيجة التداخل النّوعي الذي يهب النّص حركة متدفقة''[2]، والشّاعر يلجأُ إلى السّرد للوصول إلى صورةٍ جزئيةٍ كشفية خاصّة وواقعية في حركية ودوران عارمة؛ رغبة في فهم الصراع الدّائر داخل الرّوح والجسد:

جلستنا الأولى: وَعَيْنَاك المِلِيئَتَان بِالفُضُول....

تَفتّشَان عَنْ بِدَايَة الحَدِيث

وَابْتِسَامَة خَجُول...

فِي شَفَتَيْك العَذْبَتَيْن وارْتَبَاكنَا يَطُول...

فِي لَحَظَات الصَّمْت وَالظَّمَأ

نفَّرْتُ فَوْقَ مسنَد المِقْعَد

---

* ريكاردو بيجليا (1941–2017) روائي وقاص وناقد وأكاديمي أرجنتيني، أخذ أبرز أدباء اللّغة الاسبانية في النّصف الثاني من القرن العشرين، أصدر العديد من الرّوايات والدراسات، له: الطريق إلى إيدا، تنفّس صناعي، الغرو...

انظر: ريكاردو بيجليا، القارئ الأخير، ترجمه من الاسبانية: أحمد عبد اللّطيف، دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2020.

[1] – فايزة أحمد مصلح الحربي، السّرد الحكائي في الشّعر العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: محمد صالح جمال بدري، جماعة أم القرى، كلية اللّغة العربية، قسم الدراسات العليا فرع الأدب، 2008/1429، ص123.

[2] – عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2006، ص32.

قَلْت مَا يُقَال عَن رَدَاءَة الطَّقْس

تَسَمَّرَت عَيْنَاي فِي اسْتِدَارة اليَاقَه

فِي مِعْطَفِك الجَمِيل

وَكَانَ صَوْتُك المغْنَى يَتَحَسَّسُ الطَّرِيق فِي شَرَايينِي

وَيَمْسَحُ الصَّدأ

وَكُنْتُ أَلْوِي فِي رِباط عُنُقِي

أربْتُ ظَهْر قَلَقِي

أَمْسَحُ خَيْطَ العَرَق الضَّئِيل

أَبْصِر: شَرْخًا فِي زُجَاج البَاب

لَونَ الزَّخْرَف المنْقَوش فِي مَفَارِش الموَائد

الوَرْدَة... وَهِيَ تَنحني فِي الكُوب...

شَفَهَا الذَّبُول...[1]

يذكرنا (أمل) في هذا النّص ببداياته الأولى، وبأول قصيدة نشرت له في مجلة (صوت الشّرق) في يونيو لسنة 1958، وكانت قصيدة مطولة، قال فيها الشّاعر:

أَحَقًّا رَحَلتِ؟

إِلَى أَيْنَ يَا فَتَاتِي الخَالدة؟

إِلَى أَيْنَ يَا زَهْرَتِي النَّاهِده؟

إِلَى عَالَمَ زَاخِر بالضَّبَاب

يَلْفَكُ فِي عُمْقِه الحالم

فَلَا تَسْمَعِين أَنينَ العِتَاب؟

وَلَا زَفْرَة القَلق الوَاجم؟

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص221-222.

أَحَقًّا رَحَلْت؟

أَحَقًّا أفلْت؟

فإِنّي هُنَا فِي اصطِخَاب الظُّنُون

وَلَسْتُ أُصَدّق مَا قِيلَ عَنْك

فَطَيْفُك يَرْفَضُ بَيْنَ الجُفُون

وَنُورُك خَضِب سَهَد العُيُون

وَسِحْرُك أَرْعَشُ دمع الحَنِين

فَلَم أَر شَيْئا... وَلَمْ أَسْمَع

وَلَمْ تَرَ عَيْنِي سِوَى أدمعي

وَقَهْقَهة السُّخْرِيَات الأَلِيمَة

يَطُوف صداها بِكُلِّ الوُجُوه

وَأَلْمح فِيهَا اصْفِرَار النَّمِيمَة

فأَدْفُن سَمْعِي وَعَيْنِي وَقَلْبِي

بِمَقْبَرَة الصَّمت وَالاكتِئَاب

وَأَصْوَات رِفْقَتِي الغَاشِمَة

تُردّد فِي نَبْرَةٍ قَاتِمَة

بِأَنْ قَد رَحَلَت

رَحَلَتْ بِلَا بَسْمَة شَافِيَة

رَحَلَت بِلَا نَظْرَة حَانِيَة

رَحَلَت بِلَا شَهقة شَاجِيَه

رَحَلَتْ بِلَا وَقْفَة فِي الطَّرِيق

لِنُلْقِي نَشِيد الوَدَاع العَمِيق*

بدايات (أمل) الشّعرية شكلت فارقًا واضحًا، فقد ترك أوراقًا مخطوطة [**الهجرة إلى الدّاخل، رباب، حكاية المدينة الفضية، لقاء "1956"، قبل الرّحيل "1957"، قالت "1958" وقصيدة رباب**] ذاتية يستذكر فيها –في حوارية سردية– انفتاحه على العوالم الرّومنتيكية، متأثرًا بالمناخ التحرري في أعقاب حرب السّويس سنة 1956، وتدور وقائع النّص حول قلبين تحابًّا في الصغر، جمع بينهما ظلّ الحبّ الجميل في مدينة (**قنا**)؛ لكن أصوات الواشين ونواهي الأقربين قمعت هذا الإحساس وطاردت كلّ الأحلام والآمال " ويحل الرّاوي المشارك في هذا المشهد محل الشّاشة في بث المشاعر المرتسمة على الملامح وتكبير بعض الأجزاء الصغيرة في الملابس والأمور الدّقيقة لتجسيد لحظات اللّقاء الأول بحيويةٍ وتلقائيةٍ، تؤكّد أنّ مدى انطباع هذه اللّحظات في وجدانه، وتشفان عن طفولة العلاقة التي تتلمّس خطواتها الأولى عبر النّظر وتوقفاته العابثة أمام الأشياء ريثما يهدأ تراقص المشاعر وتنجلي حمّى المواجهة الأولى، ويستعيد كلّ من المحبين اتزانه العاطفي ويمتلك الجرأة على اجتياز الخطوة القادمة"[1].

والطقوسية الحوارية التي يغدقها في نصوص طقوسيةٍ إنسانيةٍ حاشدةٍ بأعراس الحبّ والحرية، حيث يحتفي أكثر ما يحتفي بممالك الحلم والرّغبة وهو يهدر كلّ الشّخصيات والرّموز والأقنعة والأمكنة في صورة سينمائية خارج العالم وتقريع الذّات في تصعيدٍ للتوتر ونبرات النّكش في اللّغة والتراكيب (**الشّرخ في زجاج الباب–منظر الوردة الذّابلة**)، "ولكن الشّاعر والقصيدة ليسا في فراغ، مثلما كلّ شيء ليس في فراغ وعند هذه النّقطة يأخذ السّؤال وجهته الصحيحة فيذهب إلى الحياة؛ إذ تتبدى مكثفةً وراعشةً، مختزنة ومحتملة الانفجار في أية لحظة تمامًا كالقنبلة عندما يلتقي

---

* قصيدة (راحلة) للشاعر أمل دنقل نشرها في مجلة صوت الشّرق في شهر يونيو 1958 من الوجدان الذّاتي تعتمد على تفعيلة البحر المتقارب في تدفقها الإيقاعي حيث تنوع القافية حسب تموجات والتدفقات الشّعورية وهي مجلة تصدرها السّفارة الهندية في القاهرة.

انظر: جابر عصفور، من بدايات أمل دنقل الشّعرية، مجلة العربي، مجلة ثقافية مصورة شهرية، وزارة الإعلام، الكويت، ع 479 ، نوفمبر ، 1998 ، ص110.

[1] – أميمة عبد السّلام الرّواشدة، التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، ص247.

القطبان أي؛ عندما يصبح الشّاعر نموذج قصيدته"[1] مع شخوص تتصارع زمنيًّا على وقع نشوة الجسد وشغف اللّذة (في شفتيك العذبتين وارتباكنا يطول).

ويواصل الشّاعر في قصيدته الطويلة نسبيًّا كلّ التفاصيل الوجدانية والايحاءات البصرية لمشهد الهجران (**وأنا أشهد فاتنتي تستدفئ... في أحضان القرصان؟**)، فتبرز دلالات ثنائية كضوء شحيح (**عيناك/شفتيك**) (**أربت/أمسح**)، (**الشّوق/الطوق**)، (**تتناثر مع مكابدات القرصان**) بين:

-انفِرَاج البَاب

-وَهَج اللّفَافَة الأَخِيرَة

-لَمْعَة المِنَافض المزُوقة

-لَمَسَات اللَّوْحَة المعَلَّقة

-دَوْرَة الفِرَاش

-انْغِلَاقَة الكِتَاب

-ذَوَبَان الثَّلج فِي الأَكْوَاب

-رَفَّة المِلَاعِق الصَّغِيرَة

-صَمْتَة المِذْيَا ع

-ثنيَات الظّل

-غَبَشُ النَّوَافذ الصَّامت

تتوزع رموز الاحتقان والفراغ والموات في أمكنة عديدة تتهاذى التعويذة الدّائمة الحامية:

(... بِالرّيح المقْهُورة

بِالأَمْكِنَة المهْجُورَة

بسني الحُبُّ الغَارب

بِالقَمَر الشَّاحِب

[1] – وليد خزندار، عن أمل دنقل، مجلة الكرمل (فصيلة ثقافية)، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، ع10، 1983، ص259.

وَبِأَعْوَامِي السّتَّة عَشَر

وَبِخصْلَة شَعْر:

أُقْسِمُ أَلَّا يَسْقُط قَلْبِي فِي...

شرك الهدب الأَسْوَد

أَلَا أَفْتَحُ-يَوْمًا هَذَا البَاب الموصَد!)[1]

وكأن (أمل) يتحرك على إيقاع أغنية (**عبد الحليم حافظ**)، وقسمه في رائعته من تأليف الشّاعر (**عبد الرّحمان الأبنودي**)، وتلحين (**كمال الطويل**) عام 1967:

أَحْلف بِسمَاهَا وَبِتُرَابِهَا

أَحْلفُ بِدُرُوبِهَا وَأَبْوَابها

أَحْلف بالقَمْح وَبالمِصْنَع

أَحْلف بالمدنى وَالمدْفَع

بِأَوْلَادي بَأَيَّامي الجاية

مَا تَغِيب الشَّمْسُ العَرِبِيَّة

طُول مَا أَنَا عايش فِي الدُّنْيَا*

فما بين القسم بالرّيح المقهورة، والأمكنة المهجورة، وسني الحبّ الغارب، والقمر الشّاحب، والأعوام السّتة عشر وخصلة الشّعر، والقسم بالسّماء والتراب والدّروب والأبواب والقمح والمصنع والمدنى والمدفع وبأولاد مصر القادمين، تتداخل فلسفة الاحتفاء بالحياة والأرض والوطن والحبيبة عبر متاهات تعاريج وتحاريب الحزن وطبقات الاتزان والثبات (أحلف ما تغيب الشّمس العربية طول ما أنا عايش في الدّنيا) في مقابل (أقسم ألاّ يسقط قلبي في... شرك الهدب الأسود، ألاّ أفتح يومًا هذا الباب الموصد!) وهذه التقابلات الأقدر على تجلية حقائق التجربة الشّعرية وإثراء معطيات اللّغة

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 224.

* (أحلف بسماها وترابها) من أفضل وأهم الأغاني الوطنية التي غناها عبد الحليم حافظ عام 1967، ليؤكد أن الشّمس لن تغيب عن مصر، برغم النّكسة.

كاكتسابٍ إنسانيٍّ حضاريّ قويم "فالإنسانية تستطيع أن تعرّف عن نفسها من خلال القدرة على خلق منطوياتٍ ثانويةٍ لها القدرة على استخدام أنساق عديدةٍ للمعنى"[1]، يقول (أمل) في مقطعه الأخير:

(فصلٌ من قصّة حبّ)

لَهَا حَقِيبَة مدلاّة وَشَعْر غَجَري!

(عَرَفت عَنْهَا القصَصَ الكَثِيرَة:

عَلَى أَريكَة القطَار...

ضَاجَعهَا اثْنَان

وَخَلْفَ سَاتر الغَارَات فِي المَيْدَان... فِي الظَّهِيرَة...

... وَضَاجَعَتْهَا امرَأَة عَلَى البَلاج الذَّهَبِي

وَجِسْمُهَا الخَارج من مَحارَة البَحر...

مُنَدَّى باللآلئ الصَّغِيرَة!)[2]

يقوم الشّاعر ببناء فصلٍ كاملٍ وخطٍّ أساسيّ على ترسيخ قصص الحبّ وتمجيد الجسد في لحظة احترافه وهجرانه ولوعته حتى تتحوّل الفواصل البسيطة بما فيها من ضعف بشري ذاتي إلى إرادةٍ في الحياة تستحضر القوة معها، إنّه انتصار الحبّ، تميمة الشّاعر وانتصار الحبّ هو انتصار للشعر وحضور الأنثى هو حضور للّغة في خصوبتها وتعدّدها وتعاليها وزهوها واحتفاء اللّغة والكتابة وهيكلها وبنيتها الكاملة "فإذا كان لكلّ مستوى وحداته الخاصّة وعلاقاته المتبادلة الفريدة ويفرض على كلّ واحدةٍ منها وصفا مستقلا فيجب أن ندرك أن أيّ مستوى فيها لا يستطيع أن ينتج المعنى بمفرده "[3] ويبقى ملكوت اختبار القلب في لذع الجنة وحراقة الجحيم واحتمال المطهر كحال سديمية

[1] – رولان بارت وجيرا جينيت، من البنيوية إلى الشّعرية، تر: غسان السّيد، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001، ص17.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص225.

[3] – رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دار لوسوي، باريس، ط1، 1993، ص35.

هائمة، كلّ ذلك من أسباب الانخلاع الوجداني والتماجن البدئي (كأسك- حان موعد الإغلاق- لم تبقَ إلاّ قطرة أخيرة-كأسك-لن تعيدها الأشواق).

6-أسطرة الموت... وعراء اللّغة:

(قصيدة: الموت في الفراش)

"من يشتهي شيئًا، لن يُضيره المشي على نتوءات المسامير الجادة"

(عز الدّين ميهوبي " أفعى أورشليم")*

أ/ بيان رقم 1، (مانفيستو):

أراد (أمل دنقل) أن يحقّق في نصوصه تجربةً شخصيةً كمعادل للرّؤيا الشّعرية الصرخة والفراغ والموت والإخفاق والإمحاء، كلّ هذا بحث عن تركيب جمالي جديد ولغةٍ عاريةٍ غير مؤتلفة وإيقاع دلالي مفتوح ولذلك اعتمدنا التحليل الدّلالي والسّيميولوجي "فالتحليل البنيوي يحصر المعنى"[1]؛ ولأنّ النّص محصور في ذاكرة (أمل)، ''فإنّ صورة الأدب التي يمكن أن تلفيها في الثقافة المتداولة تتمركز أساسًا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه''[2]، والشّعر أيضًا يرتبط بأحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة تتبعها في ترتيب وقائعها، ويمكن للقارئ أن يكتشف في هذه القصيدة مستوياتٍ جديدةٍ لتحقيق الصدمة والوجع واستعادة الوعي الفردي والجمعي، كشفًا لأسئلة حارقةٍ:

(بيان)

أَيُّهَا السَّادَة: لَمْ يَبْقَ اخْتِيَار

سَقَطَ المهْر مِن الأعْيَاء

وَانْحَلَتْ سُيُور العَرَبَة

ضَاقَت الدّائِرَة السَّوْدَاءُ حَوْلَ الرّقَبَة

---

*عز الدين ميهوبي، أفعى أورشليم (من مكابدات المغيلي إلى طوائف كيفونيم) (رواية)، مخطوط رواية مهدى بشكل خاص إلى الباحث لحسن عزوز من الرّوائي، 2021/10/21، ص11.

[1] -رولان بارت، التحليل النّص (تطبيقات على نصوص من التوراة والانجيل والقصة القصيرة)، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر ومنشورات الزّمن، سوريا، المغرب، ط1، 2009.

[2] -رولان بارت، درس السّيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، للنشر، المغرب، ط3، 1993، ص81.

صَدْرُنَا يَلْمسُهُ السَّيْف

وَفِي الظهْرِ: الجِدَار!

... ...

أَيُّهَا السَّادَة: لَمْ يَبْقَ انْتِظَار

قَدْ مَنَعْنَا جزْيَة الصَّمْتِ لِمَمْلُوك وَعَبد

وَقَطَعْنَا شَعْرَة الوَالِي "ابن هِند"

لَيْسَ مَا نَخْسَرُهُ الآن...

سِوَى الرِّحْلة مِنْ مَقْهَى إِلَى مَقْهَى...

وَمِنْ عَارٍ... لِعَار!!

-1-

عَلَى مَحَطَّات القُرَى...

تَرْسُو قِطَارات السُّهَاد

فَتَنْطَوِي أَجْنِحَة الغُبَار فِي اسْتِرْخَاءَة الدّنو

وَالنِّسْوَةُ المتشِحَات بالسَّوَاد

تَحْتَ المِصَابِيحِ، عَلى أَرْصِفَةِ الرّسو

ذَابَت عُيُونُهُنَّ فِي التَّحْدِيق وَالدّنُو

عَلَى وُجُوه الغَائِبِين مُنْذُ أَعْوَام الحِدَادْ

تُشْرِقُ مِنْ دَائِرة الأَحْزَان والسّلُو

... ...

يَنْظُرْنَ... حَتَّى تَتَآكَل العُيُون

تَتَآكَلُ اللَّيَالِي

تَتَآكل القِطَارَات مِن الرَّوَاح وَالغُدُو

وَالغَائِبُون فِي تُرابِ الوَطَن-العَدُوّ

لاَ يَرْجِعُون لِلبلاد...

لاَ يَخْلَعُون مِعْطَفَ الوِحْشَة عَنْ مَنَاكِب الأَعْيَاد![1]

البيانات تتلاحق وتتزاحم لكلّ العناصر الحاضرة (**الرّقبة، الصدر، الظهر**) في سياق دراميّ شعريّ كما تلاحقت نصوص الشّاعر مثقلة بجوارحها و واقعيتها ومأساويتها وحلمها وثوريتها وتجريديتها وسرديتها ويقينها وعبثها وتماسكها وانهيارها، وجاءت شخصية (**معاوية بن أبي سفيان**) كصورة جزئية تؤدّي وظيفة تعبيرية من تآزر وتلاحم مع بقيّة الأدوات الشّعرية الأخرى، تحمل دلالة الرّفض والتمرد والقيادة، ولطالما كان الشّاعر (أمل دنقل) يفتخر **بمعاوية** في لحظة صفوٍ بينه وبين الكاتب (**سليمان فياض**) على كورنيش النّيل بالقاهرة، مال (**أمل**) نحو (**سليمان**) وحدثه عن سلالته العربية المجيدة، وسمعه (**سليمان**) يقول: أنا حفيد لأحفاد من أحفاد بني أميّة الذين لولاهم كرجال دولة لما قامت للإسلام ولا العروبة دولة ممتدّة من هضاب الهند الشّمالية إلى جنوب غرب أوروبا، والتي راحت من بعدهم تتجزّأ وتتفتت طِوال سبعمائة عام، ثم أضاف (**أمل**) بزهو الفرسان: في عصر ولى فيه الفرسان، أنا مرواني لا يزيدي وأعظمهم عبد الملك بن مروان، أما جدي فكان صوفيا كبيرًا بأسوان وما حولها، وأن له ضريحًا يُزار، وفي غرب أسوان قرية بالصحراء تحمل اسمي (**دنقل**).

زهو (أمل) كان واضحًا في بيانه الشّعري؛ فهو مفتاح للرفض والامتلاء وفي مقابل ذلك شخصية (**السّادات**) في بدايات حكمه واتساع متاهاته وفجوة خداعه، فعار الموت ، تكشف بداية من عنوان القصيدة (**الموت في الفراش**)، وشعرية العنوان" جدلية بين الموت والحياة؛ إذ أنّه يرغب في الحياة رغبةً جارفةً، ولكنه يرغب في الموت بوصفه مخلصًا من الانهيار الذي يعانيه المجتمع والذّات حيث الموت في هذه الحالة يعلي من شأن الحياة ويضفي عليها معنى أسمى"[2]، فالعنوان هنا عتبة

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 248-249.

[2] – ملاك سعيد محمد شعبلو، رؤية الموت في شعر محمد القيسي، إشراف: سام تطوس، رسالة للحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط، الأردن، كانون الثاني، 2016، ص34.

اتصالية " وجزء من استراتيجية النّص؛ لأنّ له وظيفة في تشكيل اللّغة الشّعرية ليس بوصفه مكمّلاً أو دالاً على النّص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنّص علاقات اتصال وانفصال"[1].

لقد وزّع (أمل) الموت في (بيان كاملٍ) متأمّلا موجودات الجسر والطبيعة وكيف يتآكل الموت في (العيون–اللّيالي–القطارات–الغائبون)، ولم تعد شفرة (معاوية) حاجزًا سوى أنّها حرقة الكتابة ومرارة المنفى وموت القصيدة بين الشّفتين وتضاؤل الضّوء على محطّات القرى.

ب/ بيان رقم 2، (مانفيستو بلون الدّم):

يبدأ البيان الثاني في القصيدة وينتهي بتوظيف مشاهد بصرية غير عاديةٍ مضطربةٍ مشتتةٍ دمويةٍ:

(2)

نَافُورَة حَمْرَاء

طِفْل يَبِيع الفُل بَيْن العَرَبَات

مَقْتُولَة تَنْتَظِر السَّيَّارَة البَيْضَاء

كَلْب يَحُكُّ أنْفَهُ عَلى عَمُود النُّور

مَقْهَى، وَمِذْيَا ع، وَنرد صَاخِب وَطاوِلات

أَلوِية مَلْوِيَة الأَعْنَاق فَوْقَ السَّارِيَات

أَنْدِيَة لبلية

كِتَابة ضَوْئِية

الصُّحُفُ الدَّامِية العُنْوَان... بيطر الصَّفَحَات

حَوائِط وَملْصَقَات...

تَدْعُو لرؤيَة (الأب الجَالِس فَوْقَ الشّجْرَة)

وَالثَّوْرَة المُنْتَصَرة![2]

[1] –رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النّصي)، الدّار البيضاء، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص 110.

[2] –أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 250.

تأسيسًا على البيان الأول كانت سيرة **(معاوية)** وما قدمت المرويات الأولى في الإسلام من صورٍ راسخةٍ ، الأنموذج ״ الذي استطاع أن يستهويَ النّاس إليه بقضاء المصالح لقيامه على ولاية الشّام عشرين سنة واستئثاره بأقطارها جميعًا على أيام عثمان بن عفان״[1] معززًّا الشّعور بالانتماء التاريخي إلى هذه الأمة، والذي يعتزّ به الشّاعر كثيرًا، لكنه يبدو مندهشًا مذهولاً في آنٍ واحدٍ من مرحلةٍ معاصرةٍ تتباين فواجعها في **(نافورة حمراء)** تتوزعّ ألوانها القانية بين مشاهد بائسةٍ في مرويات الصحف الملوّثة وأفلام المتعة المختزلة بين **(طفلٍ فقيرٍ يبيع الفل في الطرقات– مقتولة مطروحة على الطريق كمشاهدٍ لأحداث الانتحار– كلاب متشردة دلالةً على خلو الشّوارع أيام النّكسة، وبعدها –جلوس النّاس على المقاهي والبارات والأندية اللّيلية– ملصقات فيلم "أبي فوق الشّجرة" *)** وأيضًا الأقوال المتناثرة في الصحف الصفراء: **(لو كانت بيني وبين النّاس شعرة ما انقطعت)** "أنا أنور السّادات فلاح نشأ وتربّى على ضفاف النّيل" [2] نحو تحرير الذّات المصرية والحرب وكلّ **النّكت السّاخرة.**

فالشّاعر مهتمّ بالصور الجزئية للموت فهي ״ جزء من التجربة الشّعرية تتآزر مع أجزائها الأخرى في نقل التجربة بصدق فنّي وواقعي״[3].

ج/ الإيقاعات (سيرة جمعية):

إيقاعات:

سَرْحَان يَا سَرْحَان

وَالصَّمْت قَد هَدّك

---

[1] –عباس محمود العقاد، معاوية بن أبي سفيان، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2006، ص85.

* فيلم (أبي فوق الشّجرة): فيلم مصري بطولة: عبد الحليم حافظ، عماد جمدي، نادية لطفي، ميرفت آمين، انتاج 1969، ومن أشهر الأفلام المصرية، الفيلم قصة (إحسان عبد القدوس وسيناريو: سعد الدين وهبة، إخراج: حسين كمال. في هذا الفلم غنى عبد الحليم خمس أغنيات شهيرة، واستمر عرضه 58 أسبوعا في قاعات السّينما، وقد تم انتاجه بعد النكسة وذلك لمحاولة نسيان الهزيمة بنص غنائي ويحصل روح المتعة واللهو والخفة بعيدا عن الدراما أو التراجيديا.

[2] –أنور السّادات، البحث عن الذّات (قصة حياتي)، مطابع الأهرام التجارية (المكتب المصري الحديث)، ط1، 1979، ص07.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 442.

حَتَّى مَتَى وَحْدَك

يَخفُرك السّجَّان؟

....

نَقْتُل أَوْ نُقتَل

هَذَا الخِيَار الصَّعْبُ

وَشلنا بِالرُّعب...

تُردّد العَزل

... ...

فِي البَيْت، فِي المِيْدَان

نُقْتَلُ يَا سَرْحَان![1]

يجمع (أمل) في بنيةٍ صادمةٍ مباشرةٍ بين التاريخي والشّخصي، الجمعي والذّاتي، حين يمتد الإيقاع الرّتيب في (**البيان**) إلى (**إيقاعات**) مختلفةٍ تناوبيةٍ تبادليةٍ مع رسم قناعٍ آخر "**سرحان بشارة سرحان**"* في مقابل شخصيةٍ تاريخيةٍ جمعية "**أدهم الشّرقاوي**"** بشكلٍ سريالي، فكلاهما متهم في حادثة وقد لفّهما الصمت والظلم والقهر والنّسيان (**نَقتُل أو نُقتَل**).

(أمل) يكشف روح الرّفض ونموذج البطل " الذي رفض أن يموت في دائرة الصمت والانتظار فسعى لاسترداد مجده العربي القديم"[2] ويتناص ويتقاطع قصيدة للشاعر نفسه (**رسوم في بهو عربي**)، يقول فيها:

اللّوْحَة الدَّامِيَة الخُطُوط وَالوَاهِيَة الخُيُوط:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص251.

* سرحان بشارة سرحان: (19 مارس 1944)، فلسطيني، اغتال السّيناتور الأمريكي روبرت كينيدي في كاليفورنيا في 5 يونيو 1968، ويقضى عقوبته في السّجن إلى يومنا هذا، رغم أنه حصل على إطلاق سراح شروط لكنه رفض في 27 أوت 2021.

** أدهم الشّرقاوي: أدهم عبد الحليم عبد الرّحمان الشّرقاوي ولد في 1898، في البحيرة بمصر أحد الأبطال الشّعبيين المصريين الذين قاوموا الإنجليز حتى قتل عام 1921 وصارت سيرته ملحمية تناولها الأدباء والشّعراء.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص316.

لِعَاشقٍ مُحْتَرِق الأَجْفَان

كَانَ اسْمُه "سرحان"

يَمسِك بُنْدُقِيَّةً... على شفا السُّقُوط[1]

هي محاولات عديدة **(لسرحان وأدهم)**، **(للشاعر والطفل)** لاستعادة الذّات، لكنها محاولات دامية كما في الإيقاعات المستمرّة:

إيقاعات:

الدَّم قَبْلَ النَّوْم

نَلْبسُه... رِدَاء

وَالدَّم صَارَ مَاءً

يُرَاق كُلَّ يَوْم

... ...

الدَّمُ فِي الوَسَائِد

لِلَوْنه الدَّاكِن

وَاللَّبَن السَّاخن

تَبِيعُهُ الجَرَائد

... ...

اللَّبَن الفَاسِد

اللَّبَن الفَاسِد

اللَّبَن الفَاسِد

يَخْفِي الدَّم–الشّاهد

–4–

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 316.

أَمُوت فِي الفِرَاش... مِثْلَمَا تَمُوت العِيَر

أَمُوت... وَالنَّفِير...

يَدُقُّ فِي دِمَشق...

أَمُوت فِي الشَّارع: فِي العُطُور وَالأَزْيَاء

أَمُوت وَالأَعْدَاء...

تَدُوس وَجْهَ الحَقّ

"وَمَا بِجِسْمِي مَوْضِع إِلَّا وَفِيه طَعْنَة برمح"

...إِلَّا وَفِيه جُرح

إذَن

"فَلَا نَامَت عُيُون الجُبَنَاء"[1]

1970

تأتي الإيقاعات سريعة كالأسطورة في تعاليها وخصوبتها بحكم الطقوس المصاحبة لها بالإيقاعات الرّاقصة والغنائية وكأنّها إيقاعات كهفية جنائزية راسخة في نذورها وقرابينها وإكسيرها وعرائسها وأقمارها (**الدّم قبل النّوم**)، فيتحقّق البناء التشكيلي في هذا المقطع حيث تتبادل الصور مواقعها في كثافة لاستدعاء كلّ المراثي السّابقة عن النّدم، عن الماء، عن الثأر قبل السّلم، عن الموت قبل الحياة، عن الزّير سالم وسيرة الأسد الكرار والبطل المغوار الذي شاع ذكره في الأقطار وأذيل بسيفه كلّ صنديد جبار المهلهل بن ربيعة صاحب الأشعار البديعة"[2].

الشّاعر في تفحّص طويل يحاول الكتابة لاهثًا في رحلة الوعي وعتمة اللّغة حيث تتواتر جملة من المفردات بشكلٍ مكثّفٍ (**الدّم، الدّاكن، الفاسد، السّاخن**) وتتوالد في هيمنة الذّاكرة وتتلاحق حتى يصبح الدّم ماءً يُراق كلّ لحظةٍ في عبثية الكثرة والخيبة، ومن كثرة انتشار أفعال الخسران والصمت

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص 252 -254.

[2] عبد الفتاح عبد الحميد مراد، قصة الزّير سالم (أبو ليلة المهلهل الكبير)، مكتبة الجمهورية المصرية (المطبعة اليوسفية)، د ط؟، د س؟، ص2.

الموت (**يُراق، تبيعه، يُخفي، تموت، أموت، يدقّ، تدوس**)، ثم يضيف الشّاعر في مستوى دلالي آخر وانتقال إلى حلم الطفولة من خلال رسم صورةٍ لاهثةٍ لخالد بن الوليد، (**وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح... إلاّ وفيه جرح**)، فهو "يستحضر شخصية خالد بن الوليد على فراش الموت عاريًا من البطولة يموت موتًا عاديًّا فيما الأعداء يدوسون وجه الحقّ... ثمة قلب للواقعة التاريخية حيث يجري إدراجها في مادة الحاضر لتأخذ شكله ونهاياته المهزومة المنتظرة"[1]، وهي أيضا صورة الطفل (**أمل دنقل**)، عندما " داهم الموت تلك الأسرة الصغيرة مبكّرًا ليترك وراءه جوًّا مأساويًّا على البيت"[2]؛ بل على اللّغة والتجربة والحياة، وكثافة الأفعال السّالبة دالة على أحداث نفسيةٍ شعوريةٍ قاتلة كتلة الذاكرة المتوقدة؛ فالشّاعر في مقطعه الأخير يحاول نسج قصةٍ أخيرةٍ لشخصيةٍ واحدةٍ تجمع كلّ الشّخصيات والأقنعة (**هجرة إلى الدّاخل**) وكسرًا للشّعر وتشكيلًا للحاضر (**فلا نامت عيون الجبناء!**) .

---

[1] – فخري صالح، الرّمز التاريخي ولعبة الأقنعة، مجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، رام الله، فلسطين، عدد 77/76، صيف وخريف 2003، ص199.

[2] أحمد الدوسري، أمل دنقل (شاعر على خطوط النار)، ص30.

الباب الثالث

السّير باتجاه الفردوس الحلمي

1-<u>الفصل الأول</u>:

الجنوح والتوق إلى إيمانٍ جديدٍ

أولا: الامتلاء والتخمر: (صلاة-سفر التكوين-سفر الخروج-سرحان لا يستلم مفاتيح القدس-سفر ألف دال-مزامير).

ثانيا: المسرات والأوجاع في زمن الاستلاب: (من أوراق أبو نواس-رسوم في بهو عربي).

ثالثا: الموقف: (خاتمة)

2-**<u>الفصل الثاني</u>:**

الإلتئام و الإلتغام في الثورية

أولا: رقصة الدّم والموت: (أقوال اليمامة-مراثي اليمامة-)

ثانيا: ترسيخ الأعماق ومواءمة النّص: (لا تصالح)

3-الفصل الثالث:

فردوس الطفولة المفقودة

أولا: ألوان الفجيعة الفادحة: (ضدّ من-زهور-السّرير-لعبة النّهاية-ديسمبر-الطيور-الخيول-مقابلة خاصّة مع ابن نوح-خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدّين).

ثانيا: شقاء الحلم: (بكائية لصقر قريش-قالت امرأة في المدينة).

ثالثا: غضارة ونضارة الذّاكرة: (إلى محمود حسن إسماعيل).

رابعا: الحضور النّابه والاحتضار المرح: (الجنوبي).

الباب الثالث

الفصل الأول:

الجنوح والتوق إلى إيمان جديد

أولا: الامتلاء والتخمر:

(صلاة-سفر التكوين-سفر الخروج-سرحان لا يستلم مفاتيح القدس-
سفر ألف دال-مزامير).

ثانيا: المسرات والأوجاع في ومن الاستلاب:

(من أوراق أبي نواس-رسوم في بهو عربي).

ثالثا: الموقف: (خاتمة).

أولا: الإمتلاء والتخمر:

1 ـ وتَلَفَّت القلب لغة مستترة:

(قصيدة: صلاة)

صدر العدد الأول عن مجلة (**سنابل**) المصرية الأدبية في ديسمبر 1969، في أعقاب مؤتمر أدباء الأقاليم للشباب في الزّقازيق وكان الكاتب (**محمد صدقي كسبة**)، هو الدّاعي الأول لهذ المؤتمر، ولهذه الفكرة، كما كان الشّاعر (**محمد عفيفي مطر**) عضوًا ورئيسًا لتحرير المجلة، وحيث أنّ المجلة ساندت الحركة الطلّابية مطلع السبعينيات، فصنعت حركة ثقافية حرّة بنشر قصيدة (**الكعكة الحجرية**) لأمل دنقل (1972)، ومنعت من الصدور، وكان النّص الأول للدّيوان المنشور (**العهد الآتي**) في سنة (1975) بيروت، قصيدة (**صلاة**) وقبل ذلك المصاحب النّصي:

*وقال الرّبّ الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفًا الخير والشّر

–العهد القديم

تك 3: 22

*مملكتي ليست من هذا العالم، لو كانت مملكتي من هذا العالم، كان خدامي يجاهدون لكي لا أسلم إلى اليهود.

–العد الجديد[1].

يو 18: 36

منذ سنة 1974، تكثفت التجربة الشّعرية لدى (أمل دنقل) في مخزون كنوزها وشمولية عناصر أشيائها وجوهر حقيقتها الكامنة بأدواتٍ فنّيةٍ مختلفةٍ وبرؤيا تناصّية متعالية باستمرار " إنّها رؤيا

[1] – أمل دنقل الأعمال الشّعرية الكاملة، ص263.

وانظر:

–الكتاب المقدس، العهد القديم، دار الكتاب المقدس في الشّرق الأوسط، لبنان، ط4، 1995، ص5.

–الكتاب المقدس، العهد الجديد: إنجيل ربنا يسوع المسيح للقديس يوحنا، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط1، 1951، الفصل 18، اصحاح 36، ص193.

مفزعة لعالم دموي يصطبغ باللّون القرمزي''[1]، فالنّص الدّيني في الكتاب المقدّس يتمثّل كحواريةٍ بين ما كان وما سيكون بشكلٍ لافتٍ لأفق التلقّي وكسرٍ لخطّية الشّعر وهديره في الدّواوين السابقة، والشّاعر يحاول نقل كلّ المفاهيم الفلسفية لـ (**نيتشه وماركس**) التي نادت بنقل مفاهيم المعرفة الغيبية إلى مفاهيم قيميةٍ إنسانيةٍ وموت (**الله**) ونقل المفهوم الميتافيزيقي إلى المجتمعي والميتاقيمي بإعادة تشكيل القيم من جديدٍ وقانون نفي النفي ووحدة صراع المتناقضات (**الدّيالكتيك**)،وكثافة حضور الموقف الشّخصي الذّاتي والإنساني، هو احتلال لمساحة مهمّة داخل النّص الشّعري وداخل المفهوم الدّيني الموروث.

زوجة الشّاعر (**عبلة الرويني**)، تشهد أنّ (أمل) كان يقرأ كتبًا تراثيةً وسيرًا شعبيةً ليبعد قراءتها مرّاتٍ عديدةٍ، وكان "يبحث عن الجزء المصري فيها"[2]، وقد عمل باحثًا وناقدًا لذلك "فقد كتب بحثًا تاريخيًّا حول قبيلة قريش بعنوان (**قريش عبر التاريخ**) واهتم بدراسة جذور اللّغة العربية، ونظر فيها فأرجع بنية المفردات العربية إلى أصلها الثنائي، وقام بنشر مقالاته في مجلة (**أوراق المصرية**)"[3]؛ فالقراءة هنا بنص من الكتاب المقدّس (**العهد القديم والجديد**)، القديم، ويحوي كتب اليهود والأسفار والمزامير، ونجد في الاستهلال اشتغالا على حصر الدّلالة في كشف الذّات الأولى، حين مّد الإنسان يده إلى شجرة الحياة ليأكل ويحيا للأبد (**سفر التكوين**)، لكن يسوع يجيب أن (**مملكته ليست من هذا العالم**)، هو انكفاء نحو الدّاخل أيضًا وهجرة إلى ثورة الإنسان وتمرّده في تحوّلٍ معرفي يعنى '' بزعزعة السلطة المجرد المطلق (**الإلهي**) لصالح المشخص العيني (**الإنسان**)،تجربته وحرّيته''[4]، وهذا التحوّل شخَّصَ توالي الهزائم السياسية والحضارية العربية في هزيمة (1967)، وتظاهرات الطلبة (1972) الحاسمة وانتفاضة الخبز (1977) احتجاجًا على غلاء الأسعار، وهي الانتفاضة التي كادت تطيح بحكم السادات، ولكنها ثورات انتفاضات أسقطت كلّ يقينٍ وثابت وساكن وضعيف،

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص220.
[2] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة) ، ص71.
[3] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص72.
[4] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص570.

لتعلو الصرخة الأولى والأخيرة (**مملكتي ليست من هذا العالم!!**)، وهو بحث في السؤال الوجودي الكبير، حرية الإنسان ووجوده وثورته وتمرّده ورفضه وشكله وزعزعته لكلّ الثوابت الدّينية والسياسية والأدبية والاجتماعية.

أ/المقدس وفرادة شرر اللّغة:

يمزج الشّاعر في بداية قصيدة (**صلاة**) بين الموروث الدّيني والشّعري، فيتفاعل مع النّص الإنجيلي والنّص القرآني في مفارقةٍ كلّيةٍ مع نص الشّاعرة (**فدوى طوفان**) وقصيدتها (**صلاة إلى العالم الجديد**) المهداة إلى سنة (1958)، وتقول فيها:

فِي يَدَيْنَا لَكَ أَشْوَاق جَدِيدَة

فِي مآقينَا تَسَابِيح، وَأَلْحَان فَرِيدَة

سَوْفَ نُزْجِيهَا قَرَابِين غِنَاء فِي يَدَيْك

يَا مَطَلًا أَمْلَا عَذْبَ الوُرُود

يَا غَنِيًّا بِالأَمَانِي وَالوُعُود

مَا الذِي تَحْمِلُه مِنْ أَجْلِنَا؟

مَا ذَا لَدَيْكَ![1]

و(أمل) يواصل إحالته على الواقع وارتحاله إلى التراث المقدس في تناص عالٍ وبليغٍ مع نصوص إنجيلية:

أَبَانَا الذِي فِي المبَاحِث، نَحْنُ رَعَايَاك، بَاقٍ

لَكَ الجَبَرُوت، وَبَاق لَنَا في الملَكُوت، وَبَاقٍ

تَحْرُسُ الرهبُوت...[2]

تتوالى الصور السريالية الكابوسية في صلاته ودعواته وأشعاره وتجربته وبما تحمله من غرابة وعبثٍ بالعلاقات المألوفة؛ فالصلاة الريبة المسيحية هلامية رجراجة على حافة الأفق الذي يوشّح باهتزازه

---

[1] – فدوى طوقان، الدّيوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص312.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص265.

الصورة كلها لتصبح رؤيا وصلاة كابوسيةً مرعبةً تناثرت ترانيمها بين الربّ العادل والإنسان الحرّ في تبادلٍ لغوي "نزاع للتصوير والإيحاء والتثوير"[1] وفي هذا التناص والتفاعل الدّلالي، اتخذ الشّاعر المفارقة أسلوبًا فنّيًّا للإيحاء بأبعاد تجربته الشّعرية لما فيها من كثافة لأسئلة خارقة وهو " استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق أو تتماثل "[2]، وفي النّهاية تنتظم كلّها في ديباجةٍ ومفارقةٍ كلّية للدّيوان في إطار تصويري واحدٍ يعكس حالة شعورية نفسية تتحد بتماثل الرعب من كابوسية الواقع الذي يعيشه، وقد وظّف الشّاعر كلّ الأدوات التضادية من مفارقةٍ وتناصٍ ورموزٍ تراثية دينية برحابةٍ كبيرةٍ حطمت كلّ زوايا الصور التقليدية للّغة والعالم معلنًا قطيعة مع المرجعية الدّينية **(كمركز سلطوي)** وأبوي، وعنوان **(العهد الآتي)** يضعنا في مواجهة سلطة دينية تراثية للعهد القديم والجديد، وهو إسقاط كلّ موروثٍ وهدم لكلّ سلطة تقليدية مقدّسة وبحثٍ عن عهودٍ جديدةٍ آتية مستقبلية يوتوبية في مقابل عوالم ديستوبية وهذا التبادل " هو تدنيس للمقدّس "[3]، ورفض له وكأنّ الشّاعر (أمل) يتحد مع الشّاعر **(بدر شاكر السياب)** حين وصف بغداد بالمبغى الكبير:

بَغْدَاد؟ مَبْغَى كَبِير

(لواحظ المِغنِيَة

كَسَاعَة تَتِكُّ في الجِدَار

فِي غَرْفَة الجُلُوس فِي مَحَطَة القِطَار)

يا جُثَّة عَلَى الثَّرَى مُسْتَلقِيه

الدّود فِيهَا مَوْجَة مِن اللَّهِيب وَالحَرِير

بَغْدَاد كَابُوس: (رُدي فَاسِد

يَجْرَعه الرَّاقد

سَاعَاتُه الأيَّام، أَيَّامُه الأعْوَام، وَالعَام نير

[1] – فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، ص275.

[2] – المرجع نفسه، ص276.

[3] – رائد الصبح، تقديس المدنس في الشّعر العربي المعاصر، ص72.

العَام جُرْح نَاغز في الضَّمِير)[1]

في ديوانه (**العهد الآتي**) وظّف الشّاعر (أمل دنقل)، كلّ إمكانيات الكتاب المقدّس؛ فاستعار هندسة الشّكل الخارجي للتوراة وتقسيماته بحثًا عن الصراع الكوني للإنسان والتصوّرات الثورية منذ الرّفض الأول (**من قال لا في وجه من قالوا نعم**) تبشيرًا بعهدٍ جديدٍ مختلفٍ رغم تناصّه مع الكتاب المقدّس في تقسيماته وطول أسطره وأسفاره (**سفر الخروج، سفر التكوين، سفر ألف دال، مزامير، إصحاحات**) ويتبع أيضًا في وضع الإصحاحات نفسها الإنجيلية مع تغييرٍ دلاليّ واضحٍ كابوسي صادم، فهو " يستلهم الصلاة المسيحية مع استبدال كلمة مباحث بكلمة السماوات "[2]، كما يحاول الإفادة في الشّكل الخارجي عن طريق مشابهة الصياغة المتمثّلة في تركيب الجملة من حيث اعتمادها على تقارب أو تتابع حروفٍ معيّنة ذات فونيمات صوتية تميّز لغة التوراة أو لغة القرآن وتشبه في أسلوبها أسلوب المزامير و" يسعى أمل إلى جعل الدّم خلفية للقصائد عن طريق استخدامه لنمط الصياغة التوراتية ومفرداتها، وتصبح المفردات والشّكل التوراتي معادلًا موضوعيًّا لاستحضار الدّم"[3] وقد جاء في العهد الجديد **{(9) وأنتم فصلوا هكذا، أبانا الذي في السماوات ليتقدّس اسمك {10} ليأتي ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض}**[4]، والوعي بتوظيف الكتاب المقدّس واستلهامه هو تنوع جمالي ودلالي ورهانٍ على مشروعٍ شعري مغايرٍ كرافد تجريبي وبناءٍ اشتغالي غائب وصرخة مستقبلية احتجاجية لتصاعد الانكسار والهزيمة والصلاة الربية نموذجٍ بالغٍ للأسرار المقدّسة والصلوات الكنسية وعند (أمل)، أسرارٍ شعريةٍ ودخولٍ في تضاعيف الشّعر وافتتان بشطحات غرائبية مع طواسين عرفانية وتحوّلات انزياحية:

تَفَردتَ وَحْدَكَ باليسْر، إنَّ اليَمِين لَفِي الخسَر

أَمَّا البسار فَفِي العُسْر، إِلَّا الذِين يُمَاشُونَ

---

[1] - بدر شاكر السياب، الدّيوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، المجلد الأول، ص449-450.

[2] - فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، ص222.

[3] - منير فوزي، صورة الدّم في شعر أمل دنقل (مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية)، ص201.

[4] - الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى الإصحاح 6، فاصلة 9، 10، ص10.

إلَّا الذِينَ يَعِيشُون يَحشُون بالصُّحُف المشْتَرَاة

العُيُونَ... فَيَعشُونَ إلَّا الذِين يَشُونَ... وَإلَّا

الذِينَ يُوَشُّون بَاقَات قُمْصَانُهُم بِربَاط السُكُوت!

تَعَاليْت، مَاذَا يَهُمُّكَ ممن يَذُمُّكَ؟ اليَوم يَوْمُك

يَرْقَى السَّجِين إلَى سدة العَرْش...

وَالعَرْشُ يُصْبِحُ سِجْنًا جَدِيدًا وَأَنْتَ مَكَانَك قد...

يَتَبَدَّل رَسْمُك واسْمُك، لَكِن جَوْهَرُك الفَرد

لَا يَتَحَوَّل، الصَّمْت وَسْمُك وَالصَّمْت وَسْمُكَ

وَالصَّمْتُ–حَيْثُ التَفَتَ–يرينَ وَيَسْمُكُ وَالصَّمْتُ

بَيْنَ خُيُوط يَدَيْكَ المشَبَكَتَيْن المصْمَغَتَين يلف

الفَرَاشَة... وَالعَنْكَبُوت،

***

أَبانا الذّي في المبَاحث، كَيْف تَمُوت

وَأُغْنِيَة الثَّوْرة الأَبَدِيَّة

لَيْسَت تَمُوت!؟[1]

الشّاعر في تبادل وامضٍ للنصوص المقدّسة إلى تفاعلٍ غائبٍ للنصوص القرآنية: ﴿ **وَالْعَصْرِ (1) إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ (3)** ﴾ * **وسورة الشّرح:** ﴿**أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ (1) وَوَضَعْنَا عَنْكَ وِزْرَكَ (2) الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ (3) وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ (4) فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (5) إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (6) فَإِذَا فَرَغْتَ فَانْصَبْ (7) وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ (8)** ﴾ ** والتناص هنا تناص تخالفي تضادي يحمل

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص266،265.

*– سورة العصر، الآية 1-3.

**– سورة الشّرح، الآية 1-8.

سخرية مريرة لواقع مهزوم مع تبادل المزمور الثامن: **{ (4) أرى السماوات صنع أصابعك والقمر والنّجوم التي كونتها (5) فأقول: ما الإنسان حتى تذكره؟ ابن آدم حتى تفتقده؟ (6) ولو كنت نقصته عن الملائكة قليلاً وبالمجد والكرامة كللته}*****، والمزمور التاسع والعاشر: **{(9) وطير السماء وسمك البحر وكلّ ما يسير في سبل المياه (10) أيّها الرب سيدنا ما أعظم اسمك في كل الأرض!}******، وفي مفارقة عكسية وتضاد معكوس "اعتمد عليه في تصوير الواقع وعبّر من خلاله عن طموحه إلى عالم أفضل"، وتتحدّد الصور في مفردات تضادّية [**اليسر≠ العسر– اليمين ≠ اليسار–اليسر≠ الخسر**] ومفردات جناسية متراكمة: [**يماشون– يعيشون – يحشون – يعشون – يشون – يوشون**]، [**يهمك – يذمك – يومك**]، [**رسمك – اسمك – وشمك –وسمك–وَيَسْمُك**].

ولعلّ أبرز المفاعلات الدّرامية في شعر (أمل دنقل)" ما يمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة؛ فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آنٍ واحدٍ أو بين الحاضر والماضي التاريخي، أمّا التقاطع فإنّ أحد الطرفين فيه لا يحلّ محلّ الآخر مثل التبادل؛ بل يتعامد عليه ويقيم معه إشكالية متشابكة"[1]، والقصيدة في تفاعلها تعانق النّفس الإنسانية فتتأسّس في أسها وتتشاكل مع نسخها وجذورها وتتداخل في جذوع وأغصان الصمدية العليا، وهي " مكوّنة من أربعة أبيات؛ بيت الافتتاحية، وبيتين طويلين، وبيت الختام، وكلّ من بيتي الافتتاح والختام بدأ بالبداية نفسها (**أبانا الذي في المباحث**)، فصارت القصيدة محصورة بين هذا النّداء، وإذا كانت البداية (**تمجيدًا**) فإنّ النّهاية (**تهديد**)، وهذا التهديد في النّهاية يعود بعد قراءة القصيدة إلى القصيدة كلّها مرة أخرى، فيحول هذا التمجيد الذي اتخذ صورة التمجيد الدّيني وسيلة إلى سخرية لاذعة وتهكّم ممرور"[2]، ولغة الشّاعر الإيقاعية في (**الرهبوت–السكوت–العنكبوت–تموت**)، هو نسج لخيوط الموت والصمت والاستسلام ولصلاة جديدة كهنوتية، ولصوت الثورة الأبدية التي أسكتتها

***– الكتب المقدس/ العهد القديم والعهد الجديد، مزمور8، فاصلة 4-5، ص667.

**** المصدر نفسه، المزمور الثامن، فاصله 9-10، ص667.

[1] – صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبية، ص43.

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي (التحليل النّصي للشعر)، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص47.

(**المباحث**) في مقابل السماوات، وسلطة القوة والظلم "ورجل المباحث وإن كان الجميع تحت سيطرته وسطوته (**نحن رعاياك**)، وله (**الجبروت**)، ولمن يحرسهم (**الرهبوت**) فإنّ (الملكوت) باقٍ لهؤلاء الضعفاء برغم القهر والرّهبة المسيطرة؛ لأنّ هؤلاء المقهورين المستضعفين هم الذين ينشدون أغنية الثورة الأبدية (**الحرية**) التي ليست تموت"[1]، وتقوم هنا القصيدة على " مفارقة الفجاءة، وهي مخالفة ما يتوقّعه المرء في الموقف الذي يمرّ به فيفاجأ بحالة مغايرة تمامًا لما في ذهنه"[2]؛ فالدّلالة تستحضر العدم والموت والرّفض والتمرّد واستشعار جاذبية اليأس في (**المباحث / رمزية المكر والقهر والخداع**)، وتقارع أحوال الموت في طرح معادلات أيديولوجية دينيةٍ سياسية وصراع النّفوذ بين اليمين واليسار وقادة الثورة وقوادي الوشاة، " وفي خضم بحث أمل عن المطلق وسعيه الدّؤوب وراء الحقيقة يطرح صورة يحاول من خلالها استحضار المجهول وكشفه "[3] وتتماهى قصيدة(**صلاة**) مع صرخة الشّاعر (**نزار قباني**) في ديوانه (**لا**) وقصيدته (**خطاب شخصي إلى شهر حُزيران**):

كُن يَا حَزِيرَان انْفِجَار فِي جَمَاجنا القَدِيمَة

كنسّ أُلُوف المفْرَدَات...

وَكَنّسْ الأَمثَال وَالحِكَم القَدِيمَة

مَزِّق شَرَاشفنَا التِّي اصْغرت...

وَمَزِّق جلد أَوْجُهنَا الدّمِيمَه

وَكُن التَّغْيير وَالتَّطَرّف وَالخُرُوج عَلَى الخُطُوط المسْتَقِيمة

أطْلَقَ عَلَى الماضِي الرَّصَاص...

كُنِ المسَدّسَ وَالجَرِيمَة...

مِنْ بَعْد مَوْت الله، مَشْنُوقًا عَلَى بَاب المدِينَة

---

[1] – الجابري متقدم، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر، إشراف الأستاذ الدّكتور: عبد الله العشي، ص 238.

[2] – سامح الرواشدة، فضاءات الشّعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، ص28.

[3] – عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص93.

لَمْ تَبْقَ للصَّلَوَات قِيمَة...

لَمْ يَبْقَ للإيمان أَوْ للكُفْر قِيمَه...[1]

وأظنّ أنّ الشّاعر الذي يتقارع الموت والثورة وأحوال الرّفض والنّهوض يعلي من شأن الحياة والولادة، ويرفع راياتها في الحبّ والحقّ والجمال ونضارة الوجود، وعرامات الحياة في هزائمها وانكساراتها.

2-النّار، بيوغرافيا الإنسان والرّؤيا المستحيلة:

(قصيدة: سِفر التكوين):

" **إنّه الإنسان لا يكون شبه نفسه أبدًا، إنّه يختلط بالأزمنة وبالأمكنة وبأمزجة اليوم، فتُعيد هذه العوامل رسمه مت جديد الإنسان ما هو كائن، ولكنه ما هو آخذ بالتحوّل إليه أيضًا** "*.

(**توماس إيلوي مارتينيت** Tomás Eloy Martínez "**رواية سانتا إيفينا**")

ديوان (العهد الآتي يحمل صراعًا فلسفيًّا ثوريًّا ووجوديًّا، وبحثًا حثيثًا لتداعيات مأساوية يومية كما رآها (**أمل دنقل**) و(**توماس سيزر إليوت**)، إنّها النّذير الأكبر لاندلا ع الثورات وميلاد الكائنات والمدائن والأساطير والهوامش والمقامات والمقابسات الشّعرية والنّيران المشتعلة، ليطلّ برؤياه المتسعة من العالم الأبوي المقدس إلى عالم (**الابن**) والإنسان والذّات، راسمًا صورًا بصرية توراتية، تفاعلاً مع الكتاب المقدّس؛ فكانت عناوين الدّيوان متعالياتٍ نصية له: (**صلاة-سِفر التكوين-سِفر الخروج-سِفر ألف دال**)، والكتاب المقدّس " هو مجموعة الكتب التي تخبرنا عن العهود والأسفار، العهود لشعب إسرائيل، لمجيء المسيح وتضحياته من أجل قضايا العالم، والعهد الجديد يصف لنا حياة المسيح على الأرض، وفي هذا الكتاب تسعة وثلاثون سفرًا في العهد القديم، وسبعة وعشرون سفرًا في الجديد؛ ففي العهد القديم يستتر العهد الجديد، وفي العهد الجديد يتكشّف القديم "[2].

---

[1] – نزار قباني، لا (ديوان شعري)، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان، 1988، ص124.

* انظر: توماس إيلوي مارتينيث، سانتا إيفيتا (رواية)، تر: صالح علماني، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.

[2] – حبيب سعيد، المدخل إلى الكتاب المقدس، دار التأليف والنشر والكنيسة الأسقفية بالقاهرة مع مجمع الكنائس في الشّرق الأدنى، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، 2009، ص09.

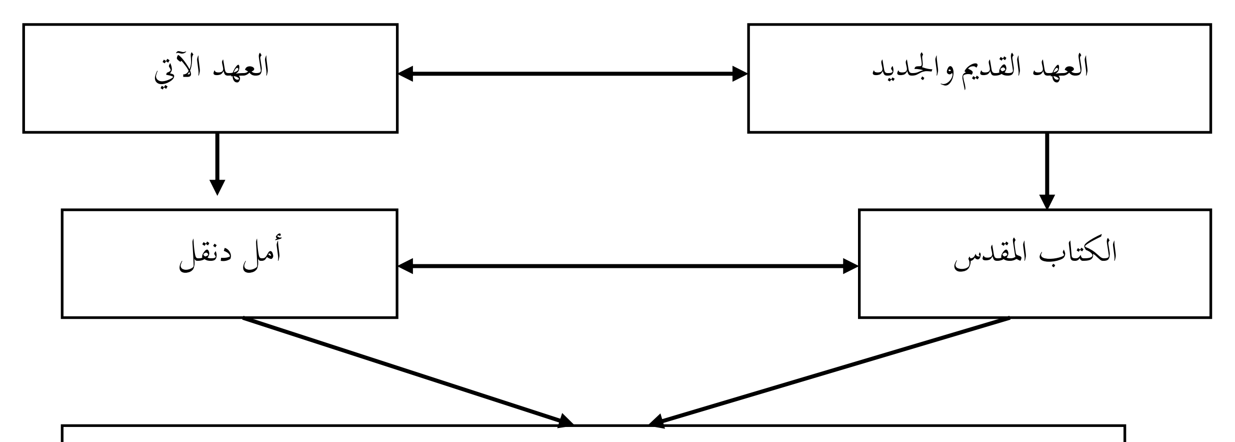
وديوان (أمل) الصادر سنة (1975)، يُطلّ بتجربةٍ صوتيةٍ صارخةٍ في البرية، وبيوغرافيا متحركة، حيث استطاع أن يثير أسئلة نقدية وثقافية، وبشكلٍ مفاجئ ومهمّ؛ فديوان العهد الآتي كان وما زال أنضج أعمال أمل الشّعرية فكرًا ولغةً ووجدانًا وبناءً، إنّه " يجدّد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم، ويحدّد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه، إنّ عملية الهدم للعهد القديم والجديد وإعادة بناء عهدٍ آتٍ جديدٍ شكّل في هذا الدّيوان رؤيةً ثوريةً كلّية، كما أنّ قصيدة سفر التكوين بالتحديد هي كتاب العهد الآتي، فهي ليست استحضارًا للربّ أو ارتداء أقنعة الآلهة القدسية، ولكنّها اكتشاف إلهٍ جديدٍ في ثوب إنسان"[1]. والدّيوان يتكون من ثماني قصائد؛ خمسة منها تحمل عناوين توراتية **(صلاة، سِفر التكوين، سِفر الخروج، سِفر ألف دال، مزامير)**، ويقول (أمل) عن ديوانه المغاير: " في ديواني الأخير (العهد الآتي)، كان التاريخ خليفة لكلّ الدّيوان؛ فتقسيم الدّيوان إلى إصحاحاتٍ هو شكل مستعار من التوراة، أردت به أن أوجد صلة ما بين التصور الدّيني للكون والصراع الإنساني، وبين التصور الثوري للصراع المعاصر، بالإضافة إلى أنّني أردت أن أؤكّد صدق الثورة وحقّها الذي لا يُنازع باستخدام كلمة (الإصحاح) التي تعني كلامًا لا يأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه "[2].

والشّاعر في سياقٍ درامي لا يشير إلى العهد القديم والجديد؛ بل هو يؤسّس في تماسك لغوي شديد الخصوبة لعهدٍ ثالثٍ جديدٍ تمامًا (العهد الآتي) والمفتوح في لا نهائية دالة:

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ،سيرة)، ص28.

[2]– أحمد عبد الباسط هريدي، حديث مع أمل دنقل، جريدة روز اليوسف، مجلة مصرية أسبوعية، مؤسسة روز اليوسف، مصر، ع2311، 1972/09/25، ص32.



الشّاعر في ديوانه العهد الآتي يوظّف مفردات الكتاب المقدس في متعاليات نصية ضدية وقوية لتأسيس عالم قدسي جديد؛ غير ديني أو إلهي؛ بل قداسة بشرية إنسانية (من الإلهي إلى الإنساني) من خلال مفارقات حادة للنصوص الدّينية والشّعرية في مناجاة للمستقبل وقداسة (الأنا).

يريد (أمل) تغليف النّص بهالة من القداسة في إثباتٍ لقيم الحق والجمال والعدل والثورة الأبدية، وهو مسكون بالتراث الدّيني إيمانًا " بقدرة الوعي الإنساني على إدراك الواقع بحرّية وإبداعية واستيعابه بما فيه من تراث وجدة"[1]، وهو لا يتعاطف مع النّصوص السابقة (**العهد القديم والجديد**)، بل يشتبك مع نصوصه ومع ذاته " رافضًا يقينية الشّرائع والأفكار باحثًا دوما عن الحقيقة والاطمئنان الكامل"[2]، وباحثًا عن (الإنسان السند) في تاريخه وتشابك أفكاره "كنوع من التجول المعرفي يعني بزعزعة السلطة (**المجرد**)، (**المطلق**)، (**الإلهي**) لصالح (**المشخص العيني**)، (**الإنسان**)، (**تجربته**) (**حريته**)"[3]، كما قدّم المسيح ذاته وقلقه وقناعاته في اتهاميةٍ صارخةٍ متمرّدةٍ، غاضبةٍ رافضةٍ لنماذج الاضطهاد والعزلة والقمع والاستبداد والسلطوية والأبوية والاتباعية، فكانت نصوص الدّيوان بالترتيب (**سِفر التكوين، سِفر الخروج، سِفر ألف دال ،مزامير**) وهي فهم لكلّ مراحل الكتاب المقدّس وسرّ كلام الله فيه، " المرحلة الأولى، مرحلة إنشاء هي الخلق توابعه والمرحلة الثانية هي السقوط أو

[1] – برهان غليون، اعتيال العقل (محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2006، ص285.

[2] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، ص15.

[3] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص569-570.

الخطيئة، كانت الخليقة حسنة فقاومها الإنسان بموجب حريته فتتح عن ذلك التشتيت والاضطراب والمرحلة الثالثة هي العودة إلى الوضع الأول بواسطة الله، ولكن بصورة أفضل وأعمق وأعلى؛ لأنّ الإله نفسه الذي خلق العالم في البدء ينزل الآن كليًّا إلى العالم ويتبنّى صور الإنسان من الدّاخل "[1].

وقصيدة (**سِفر التكوين**)* تتناصٌّ مع الكتاب المقدّس في عتباتها الأولى وأسفارها القديمة والمبدأ العميق المطلق (**الخلق**)، إنّ سفر التكوين بالعبرانية (**بي راشيت**)؛ وهو يعني حرفيًّا (**في البدء**)، كما جاء في الكتاب المقدّس:

{الخليقة: (1) في البدء خلق الله السماوات والأرض (2) وكانت الأرض خاوية خالية وعلى وجه الغمر ظلام، وروح الله يرف على وجه المياه (3) وقال الله: "ليكن نور فكان نور (4) والظلام (5) وسمى الله النّور نهارًا والظلام ليلاً وكان مساءً وكان صباح: يوم أول}[2].

وفي قصيدة (أمل):

(الإصحاح الأول)

فِي البَدْءِ كُنْت رَجلًا... وَامرَأَة... وَشَجَرَه

كُنْتُ أَبًا... وابْنًا... وَروحًا قُدسا...

كُنتُ الصَّبَاح وَالمِسَا...

وَالحَدَقَة الثَّابتَة المدورَه...

وَكَانَ عَرْشي حَجَرًا عَلى ضِفَاف النّهْر...

وَكَانَت الشّيَاه...

تَرْعَى، وَكَانَ النَّحْل حَوْلَ الزَّهْر...

---

[1] – رهبنة دير مارجريس الحرف، مدخل إلى الكتاب المقدس، منشورات النور لبنان، د ط، د س، ص 21.

* سِفر التكوين: بالعبرية (בְּרֵאשִׁית) وهو أول أسفار التوراة (أسفار موسى الخمسة)، وأول أسفار التناخ وهو جزء من التوراة العبرية كما أنه أول أسفار العهد القديم لدى المسيحيين، مكتوب فيه أحداث تبدأ مع بدء الخليقة وسيرة حياة بعض الأنبياء، وكيف خلق الله الكون والإنسان وكيف اختار الله النبي نوح لينذر البشرية من الطوفان العظيم ودعوة الله لإبراهيم وإسحاق ويعقوب وكيف باع الاخوة يوسف إلى تجار العبيد.

[2] – الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والعهد الجديد، سِفر التكوين 1:1، ص01.

يطن وَالإوْز يَطْفُو فِي بُحَيْرة السُّكُون

وَالحَيَاه...

تَنْبُضُ-كَالطَّاحُونَة البَعِيدَة!

حِينَ رَأَيْتُ أَنَّ كُلَّ مَا أَرَاه

لَا يُنقذُ القَلْبَ مِن المِلَل!

... ...

(مُبَارزَات الدّيكَة

كَانَت هِي التَّسليَة الوَحِيدَة

فِي جَلْسَتِي الوَحِيدَه

بَيْنُ غُضُون الشَّجَر المِشْتَبَكَة!)[1]

النص الشّعري مبني على المغايرة والاختلاف مع النّص الدّيني المقدّس، والمغايرة في الدّاخل والخارج؛ فالشّاعر كوليد خرج من رحم أمه مقبلاً على الحياة في علاقة متجدّدة مع النّص واللّغة (**خليقة أولى وولادة أولى**) و(**نص أول**)، واللّغة في وعي شديد شعري متفرد " فالشّعر لا قاموس له "[2]، وهو " انكسار للنص"[3] في حركة أولى تشغلها مشاهد الوجود، (**رجلا، امرأة، شجرة، أبًا، ابنًا، روحًا قدسًا، الصباح، المساء، الحدقة الثابتة المدورة**)، وحيث أنه يقدم لنا العهد القديم " استهلالا لقصة لم تكن قد كملت وتأهّبًا لحادث كان مستورًا في فكر الله، كان بمثابة الطريق المؤدّي إلى غايةٍ لم يكشف معناها ومرماها إلا في العهد الجديد "[4]، والشّاعر يقدّم لنا بداية جديدةً لعهدٍ مختلفٍ تمامًا، متعايشًا مع ذاته وروحه وعلاقاته محقّقًا هوايته الفنّية "كنت أريد دائمًا أن يكون

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص267-268.

[2] – فتحي النصري، شعرية التخييل (قراءة في شعر سعدي يوسف)، سلسلة أفكار، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2228، ص21.

[3] – عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشّبيه المختلف)، ص113.

[4] – حبيب سعيد، المدخل إلى الكتاب المقدس، ص10.

عقلي هو السيد الوحيد "[1]، وأن أكون عارفًا باب المدينة ومخرجها إلى درجة الصحو والمحو، وأن يكون "الشّعر، المدخل والتجربة وانتصارها"[2].

وفي العهد الجديد من الكتاب المقدّس { **(1) في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله (2) هذا كان في البدء عند الله (3) كل به كُوِّن وبغيره لم يُكَوَّن شيء ممّا كُوّن (4) فيه كانت الحياة والحياة كانت نور النّاس**}* وفي العهد الآتي تتزعزع الصورة لنتأرجح بين اختيارات عديدة، ذلك أن اللغة تكشف العلاقات الجديدة مع الذّات والوجود وكسرٍ للسلطة الدّينية المركزية، فهو يعلن عن " القطيعة في المرجعية الدّينية كمركزٍ سلطوي"[3]، خلال توظيفٍ يتّسع للحيوات والأحلام والرّموز والتراث كصورةٍ ناظمةٍ للتجربة تكشف عن هيكلية مشكلة لمحو الاستبدالات وتسمح بتغاير العناصر استبدالا ينتهي إلى يقينية أنّ الإنسان هو الذي يملك موروثه وليس العكس.

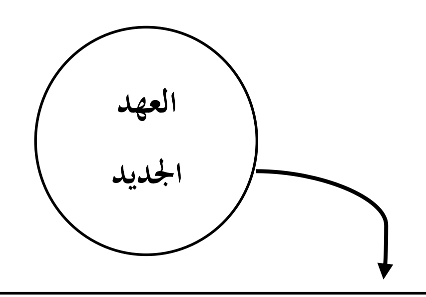
---

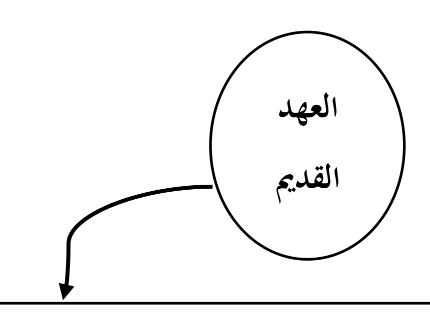
[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة) ، ص32.

[2] – المصدر نفسه، ص16.

* الكتاب المقدس، العهد الجديد، يوحنا 1:1،4، ص154.

[3] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص570.





هو وصف لخلق الكون والإنسان خلق على صورة الله كذروة الخليقة والنّاموس (البداءة والنّضوج والقصدية) سفر التكوين (الأصول): تجربة الإنسان وسقوطه ودخول الخطية والموت والفساد وحتمية الدّينونة في الطوفان (نوح)، الطاعة هي الإخلاص (بالإيمان نوح لما أوحى إليه عن أمور لم تر بعد خاف فبنى فلكا لخلاص بيته)

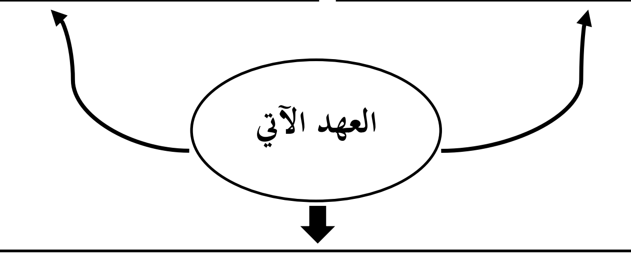
عبرانيين: 7:11

سفر الخروج: تدريب موسى ليكون منقذا لشعبه من عبودية مصر والوصايا.

هو الجزء الثاني من الكتاب المقدس يحتوي على 27 سفرا وهي الأناجيل الأربعة: **إنجيل متى–مرقس ـ لوقا–يوحنا**، وتحكي الأناجيل قصة حياة ووفاة وقيامة يسوع النّاصري وفقا للاعتقاد المسيحي وتضمينها رسائل أسفار أعمال الرسل أو روح القدس و14 رسالة لبولس و7رسائل لرسل وتلاميذ آخرين.

رسالة بولس الرسول الثانية إلى تيموثاوس 3:6.

{كل الكتاب هو موحي به من الله ونافع للتعليم والتوبيخ للتقويم والتأديب الذي في البر}



هو رفض لكل الشّخصيات والأحداث السابقة رفض **(للبدء)** **(كنت)**، ورفض لكل التجارب الحياتية اليائسة "فمتعة يجدها المرء في ذاته"[1]، وسواء كانت الرموز (رجل، امرأة، شجرة، أب، ابن، روح القدس) رموز دينية؛ فالشّاعر يوّد لو تمكن من التملص منها والتخلص من الأزمنة الغائبة (الصباح، المساء) فكلها عناصر نفسية وتجارب وعمود تتخذ شكل الرحلة كما قد يتخذ شكل انتظار مولود جديد فالكينونة **(في البدء، كنت، كنت، كان، كانت، كانت)** في نهاية المطاف شاخت بسرعة وانطفأت **(الحديقة الثابتة المدورة)**، **(بحيرة السكون، الأوز يطفو)**، **(تنبض كالطاحونة البعيدة)**، كل الصور في تناقضاتها بين الحركة والسكون والتكرار السالب هو شفاء مستمر للبحث عن الذّات بل البحث خارج الذّات عن مخرج من قلق النّص.

1ـ فريديريك نيتشه، إنساني مفرط في إنسانيته (كتاب المفكرين الأحرار)، الكتاب الأول، تر: على مصباح، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، بغداد، العراق، ط1، 2014، ص349.

يفتح (أمل) في نهاية (**الإصحاح الأول**) قوسا على فضاء الحكاية الأولى للخلق في سياق تنوّعٍ لغوي جماليّ دلاليّ، لترتدّ كلّ الأفكار إلى دائرةٍ واحدةٍ فقط (**العقل**)، "**فمبارزات الدّيكة**"*، هي منظومة فكرية توزع مساراتها على شبكة كل الصور، بتوجه مسار حركة الأفعال نحو منطقته هو على النحو الذي يشي في احتمالٍ شعريٍّ صاعدٍ بأنّ العهد الآتي عنوان لقراءة إشكالية لأسئلة قادمة في متون النصوص المستقبلية وتموجاته، هي مبارزات العقل.

التوحّد المشحون في فضاء الذّات (**جلستي الوحيدة**) يمثّل عتبةً دالةً من عتباتٍ التشكيل الشّعري، لتكتمل في سطرٍ داخليّ، كمشهدٍ من مشاهد (**الكوميديا الوضعية**) **sitcom.

(حين رأيت أنّ كلّ ما أراه/ لا ينقذ القلب من الملل).

أ/ مبارزات الدّيكة (اتجه نحوي):

ظلّ الشّاعر (أمل دنقل) يبحث عن مشاهد هدمٍ وبناءٍ داخل عقله وقلبه، القلق ذلك العشق الذي يُثقل كاهل صاحبه:

(ومبارزات الدّيكة

كانت هي التسلية الوحيده

في جلستي الوحيده

بين غصون الشّجر المشتبكة!)[1]

تسعى الذّات الشّاعرة إلى توكيد حضورها في سياق تجربتها الشّعرية الممتدّة القصيرة مثلما يسعى في الوقت نفسه إلى تشكيل صورةٍ أخرى (**كيف أبدو في أعين الناس**)، ثمّ سرعان ما يتشتّت

---

* مبارزات الدّيكة: هو عنوان فصل من كتاب السيرة الذاتية لأمل دنقل من كتاب الجنوبي لزوجة الشّاعر (عبلة الرّويني) وفيه تكشف عن علاقات الشّاعر المركبة في تحديد الصداقات والأفكار وتشابك الحوار والمونولوج الدّاخلي في القلق الدّائم والأفكار وتشابك الحوار والمونولوج الدّاخلي في القلق الدّائم والسؤال الخارق.

انظر: عبلة الرّويني، الجنوبي أمل دنقل (سيرة ذاتية)، ص35-43.

** Sitcom: كوميديا الموقف وهو نص من حلقات قصيرة هزلية ويعرض تفاصيل ضيقة في مشاهد سريعة situation comedy.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص268.

ذلك المشهد وتلك الصورة، فقد ظلّ الاطمئنان الكامل هو جوهر ما يبحث عنه (أمل) في علاقاته داخل النص وداخل الحياة، هو بحث لجوهر القصيدة في تداخل علاقاتها وبحث عن علاقات كثيرة متشابكة متناقضة متناثرة يبحث عن الإنسان، عن الله، بحث عن (**بورتريه**) جديد وعهد جديد لا يتآكل بين غصون الشّجرة: { (**20**) **وسمى آدم امرأته حواء لأنّها أمّ كلّ حيّ** (**21**) **وصنع الرّب الإله لآدم وامرأته ثيابًا من جلدٍ وكساهما** (**22**) **وقال الرّب الإله: صار آدم كواحد منّا يعرف الخير والشّر والآن لعلّه يمدّ يده إلى شجرة الحياة أيضًا فيأخذ منها ويأكل فيحيا إلى الأبد**}*، فالعهد الآتي عند (أمل) متصل بتأسيس نصٍّ جديدٍ وحركةٍ جديدةٍ ولغةٍ ثانيةٍ من بنية التماسك النصي إلى بنية الانفصال والمحو والكتابة خارج السّياق في ممارسة "وظيفة الامحاء والتغييب"[1]، تغييب العهد القديم والجديد من خلال علاقات التناقض بين لغة التراث الدّيني وصورة الحلم الذي ينسجه " لخلق هوية متحركة داخل الدّيوان"[2] والتحوّل هنا غريب عجيب من البحث عن (**الله**)، إلى البحث عن مبارزات للذات الجماعية، فعتبة العنوان في كتاب الجنوبي، (**مبارزات الدّيكة**) وعتبة المقطع الأخير من الإصحاح الأول لنصّ الشّاعر [**سفر التكوين هو خلق لمدنٍ جديدةٍ حاملةٍ استبداليةٍ وتشويشيةٍ لكلّ ما هو (مقدّس)!**] !.

(**الدّيك**) ، رمز أسطوريّ في الميثولوجيا اليونانية لشروق الشّمس " وهو (**الكتريون**) صديق الإله (**مارس الأثير**)، وعشيق أفروديت، كان عليه أن ينبّه الإله بغروب وشروق الشّمس لكن أخذته سِنة من النوم، فاكتشف إلى الشّمس علاقتهما الآثمة، فعاقب (**مارس**) صديقه بأن مسخه ديكًا ظلّ منذ ذلك اليوم يحاول أن يصحح خطأه، فيعلن بصياحه قرب شروق الشّمس"[3]، كما جاء في العهد الجديد: {(**34**) **فقال له يسوع الحقّ أقول لك إنّك في هذه اللّيلة قبل أن يصيح الدّيك**

* الكتاب المقدّس، كتب العهد القديم والعهد الجديد، سِفر التكوين، 3: 20، ص5.

[1] – فاضل ثامر، شعر الحداثة (من بنية التماسك إلى قضاء التشظي)، ص171.

[2] – عبلة الرّويني، سِفر أمل دنقل، ص570.

[3] – إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر دط، دس، مج3 (N-Z)، ص117.

تنكرني ثلاث مرات}*، فمبارزات الدّيكة عند (أمل) هي التحولات الاستشرافية للشعر، فهو كمنتج للكتابة لم يستجب "للأشكال السّائدة بل جعل مفهومه للشعر في غربةٍ داخل المعطى الشّعري الثقافي ليمارس نمطًا آخر للرؤيا والكتابة وطرق التعبير والعلاقة بين اللّغة والشّيء و الشّيء أو الاسم والمسمى، ويقلب تبعًا لذلك نظام القيم، وبذلك نأى بخطابه عن الممارسات النصية السّابقة واختار كتابة لها شكلها (**الآتي**) خارج كل السّياقات والأنساق وجعلها في كتابٍ منفردٍ وعهد مستقبلي لتصبح القصيدة "خارج النوع"[1].

صرخة الدّيك، تريد محو كلّ أشكال السّكوت والسكون والرّتابة (**الإوز يطفو على بحيرة السّكون**)، والملل لخلق تجربةٍ جديدةٍ (**مبارزة النصوص والأفكار واللّغة والكتابة**) تنتهي بعشق تجربةٍ فاعلةٍ ونموذج هلامي إنساني تحقيقًا للحرية.

ب/اللّغة الآتية ك: آخر:

أمل دنقل في منجز شعري غريب وتجربة أثيرية بتردّداتها كأنّها تعاويذ أو أحجبة في الغيمومة والانطماس، والطلاسم والطواسين في عملية سردٍ مستمرٍّ بلغةٍ ناضجةٍ توحي بمشروعٍ حياتيّ متحرّك ولغة تغاير تجاوز جماليةٍ غير معهودةٍ في بداية وإشارات علائقية واعية وكأنّه " يبحث عن مقوماتٍ شعريةٍ جديدةٍ تنأى به عن المألوف والتقليدي والمستنسخ في تجارب زملائه ومجايليه"[2]، والدّخول إلى لغة (أمل) مليئة بالأفخاخ والأشراك والسّياقات المشحونة باللّامعنى الذي ينطوي على معنى ينسف نفسه أو يتجادلها ويتحوّل إلى معنى جديد يتعاشق ويتعالق يتقطع وينفصل؛ فالغربة اللّغوية متأصّلة في شعر الشّاعر (**كآخر**) والأنا تمارس تجوالها في أقاليم النحت والتشكيل وأقاليم العهود الآتية ولا بّد لوضوح المعنى لديه من غموضه وإغماضه أولاً، وكأنّه يستشعر أحلام اليقظة أو يرى كلّ الرّؤى في المنامات الغيبية.

* الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى 26: 34، ص50.

[1] – صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص87.

[2] – فاضل ثامر، رهانات شعراء الحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب من العراق، بغداد، العراق، ط1، 2019، ص464.

سفر التكوين

رجلا

في البدء كنت

شجرة

امرأة

كنت

أبا

روحا قدسا

ابنا

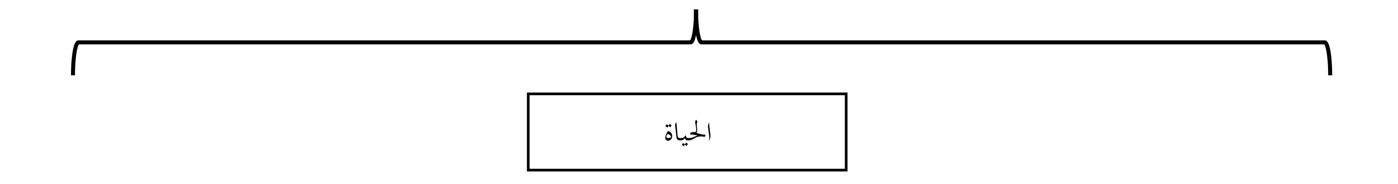
كنت

الصباح

الحدقة الثابتة المدورة

المسا

إشارات دينية لتأكيد الحضور الإنساني الأعلى والاتجاه نحو الذات (**كنت**) وإلى (**الحياة**) كهوية متغيرة والكتابة كتجاوز (طاحونية) والتأسيس للإنساني من خلال التحول الإلهي والتقديس الغائبوكلها علاقات خواء وفراغ وثبات في زمن دائري ساكن.



{تنبض–كالطاحونة البعيدة!}

رمزية الهيمنة والتكرار والرّقابة والسّكون والنموذج الثابت

{وكان عرشي حجرا على صفاف النهر}

بنية دائرية وكرية مغلقة في مقابل بنية عمودية مفتوحة

{مبارزات الّديكة}



ج/قداسة اللّغة والسّكرة الأخيرة:

يُلحّ الشّاعر في الإصحاح الثاني في مشهدٍ قريبٍ ولقطةٍ جديدةٍ على الخروج عن مسار النص وقداسة الماضي، ابتداء من تحوّل الذّات في محورية مركزية؛ فمبارزات الدّيكة إعلان مسبق وتضييق خناق ورفض لحالة السّكون والانغلاق:

(الإصحاح الثاني)

قُلْتُ لِنَفْسِي: لَوْ نَزَلْت الماءِ... وَاغْتَسَلْت... لانْقَسَمْت

(لو انْقَسَمْتُ... لَازْدَوَجْتُ... وَابْتَسَمْت)

وَبَعدَمَا اسْتَحْمَمْت...

تَنَاسَجَ الزَّهْرُ وِشَاحًا مِن حَرَارة الشّفَاه

لَفَفْت فِيه جَسَدِي المصطَك...

(وَكَان عَرْشِي طَافِيًا... كَالفَلَك)

وَرَفَّ عُصْفُور عَلَى رَأْسِي، وَحَطَّ يَنْفض البَلَلَ

حَدَقْتُ فِي قرارة الميَاه

حَدقْتُ كانَ مَا أَرَاه

وَجْهِي... مُكَلَّلا بِتَاج الشّوْك![1]

حتما يريد الشّاعر للتجربة المغلقة السّقوط، سقوط اللّغة وكل ما هو مقدّس (ديني أو لغوي)، "فقد أردك الشّعراء المعاصرون أنّ اللّغة الشّعرية لا تعنى قواعد اللّغة، في مستواها النحوي والصرفي ولا تعنى المواصفات المعيارية... بل تعني اختراق الشّعر إمكانياتها الدّلالية والمعيارية"[2] والاختراق هنا كشف لأقنعةٍ كثيرةٍ وإحالات الشّاعر الشّرطية (لو)، تبقى إحالة مظهرية خادعة؛ ذلك أنّ الأمر لا يتعلّق بمركزية السّكون والقداسة واليقين، إنّما التجارب أكثر تعقيدًا هي تجربة العلاقة المستحيلة بين المقدّس والمدنس (الله/الإنسان)، جاء في الكتاب المقدس: { **(23) فأخرج الرّب الإله آدم من**

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص268.

[2] – رائد الصبح، تقديس المدنس في الشّعر العربي المعاصر، ص27-28.

جنة عدن ليفلح الأرض التي أخذ منها (24) فطرده آدم وأقام الكروبيم شرقي جنة عدنٍ وسيفًا مشتعلاً متقلبا لحراسة الطريق إلى شجرة الحياة}* وجاء أيضًا: { **(6) وقال الله: "ليكن في وسط الماء جَلَدٌ يفصل بين مياه ومياه" (7)، فكان كذلك: صنع الله الجلد وفصل بين المياه التي تحت الجلد والمياه التي فوق الجلد (8) وسمى الله الجلد سماءً وكان مساءٌ وكان صباح يوم ثانٍ}**** وجاء أيضًا: { **(5) ورأى الرّبّ أن مساوئ الناس كثرت على الأرض وأنّهم يتصوّرون الشّر في قلوبهم ويتهيأون له نهارًا وليلاً (6) فندم الرّب أنّه صنع الإنسان على الأرض وتأسّف في قلبه (7)، فقال الرّبّ: أمحوا الإنسان الذي خلقتُ عن وجه الأرض، هو والبهائم والدّواب وطيور السّماء لأنيّ ندمتُ أنيّ صنعتهم}*****، لتصبح عند الشّاعر العلائق تبادلية **(الإنسان/الله)**، **(المقدّس/المدنّس)** فتشكّل حركة مطلقة كمبارزات الدّيكة عبر مجموعة أفعالٍ متراكمةٍ: **(نزول–اغتسال–انقسام–ازدواج–ابتسام)** وستبدأ الحركة والتجربة الإنسانية المكلّلة بالأشواك **(وجهي مكلّلاً بالشّوك)**.

إنّ ملامح الحياة ستتغيّر من بدء الخليقة ومنذ بدء اللّغة فهي لن تظلّ جامدةً ساكنة **(رجلا، امرأة، شجرة، أبا، روحًا قدُسًا، العرش، الصباح، المساء، الحدقة المدورة، الشّياه، النحل، الإوز)**، كلّها عناصر ساكنة في محور القداسة وستتحول إلى لحظة التفاف صادمة!.

والتناصّ الدّلالي من فاعلية الخلق السّاكن الهادئ الإلهي إلى فاعلية الصراع الجدلي الإنساني هو بحثٌ في الوجود والذّات والثورة: **(وكان عرشي طافيًا... كالفلك)**، في سطر يتقاطع فيه مع نص قرآني: ﴿ وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَلَئِنْ قُلْتَ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾*

* الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والجديد، تكوين 3: 23، ص5.

** المصدر نفسه، سِفر تكوين 1: 6، ص1.

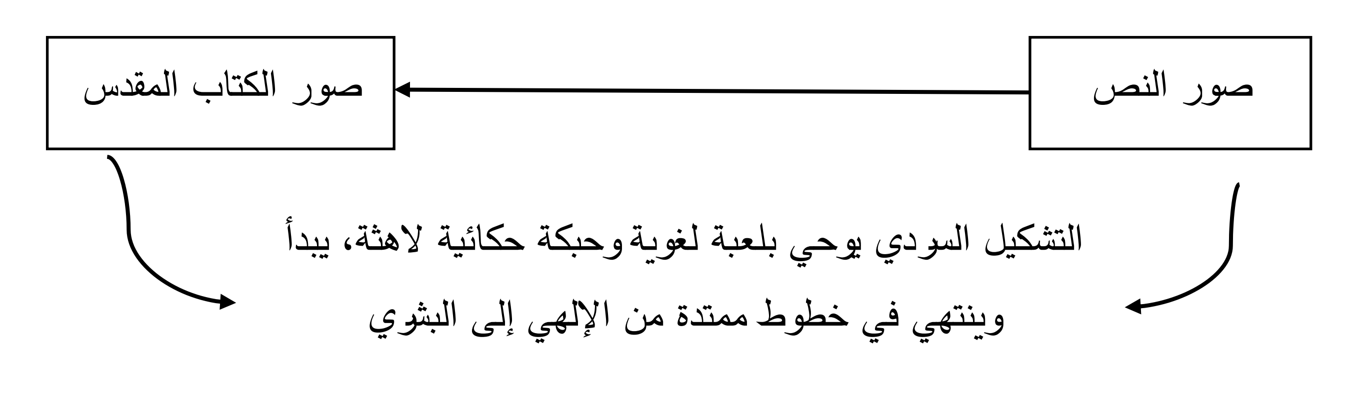
*** المصدر نفسه، سِفر تكوين 6: 5، ص7.

*- سورة هود: الآية 7.

والشّاعر يمثّل '' بُعدا حِكائيًّا يتحاور فيه الشّاعر مصوّرًا البعد الواقعي، لكن هذا النص يمثّل البعد المواجه للواقع الذي يتجاذب الشّاعر فيه مع نفسه حوارًا داخليًّا يشبه تيار الوعي''[1].

لا يعود المرء للكتابة، وهو بخير عند (أمل دنقل)؛ فكلّ إنسانٍ '' ومنذ بداية البشرية يحلم بتغيير العالم لكن الاختلاف هو: ما هو النموذج الذي نتصوّره للعالم، إنّ مسيرة البشرية تؤكّد أنّ الإنسان يحلم ويعمل أيضًا لتغيير العالم عن طريق إحياء عصر سلف ومضى كالذين يريدون عودة الحياة كما كانت في عصر المسيح بسيطةً رقيقةً أو عودة الدّولة إلى عصر عمر بن الخطاب أو عودة مملكة يهوذا بحلمها الطوباوي''[2].

ويُشعّ الإنسان باللّغة والذّكرى فتتراكب وتتغاير داخل أبنية معقّدة مكثّفة، وهذا كان جليًّا في الإصحاح الثاني من القصيدة؛ فالأبنية اللّغوية والصوتية مرصوصة، بجمل قصيرة وحركية وسرد ديني بطبقاتٍ حكائيةٍ وصفيةٍ وكأنَّ الشّاعر لا يريد للنص أن يتفلّت من يديه كما الكتاب المقدّس.



* * *

لعبة القصيدة في تماسكها مع نصٍّ سابقٍ يكشف عن تخلي الشّاعر عن عقلانية ربط دلالة يرتمي أرضًا، أو كما سمى ذلك الفيلسوف الفرنسي "**إيمانويل ليفيناس**"* (**الانطراح**)، بين أحضان

---

[1] – محمد زيدان، حكاية الرّاوي في النص الشّعري (بحث في أشكال السرد الشّعري المعاصر بين النظرية والتطبيق)، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص184.

[2] – سيد عثمان، حوار مع أمل دنقل، مجلة البيان (مجلة فكرية شهرية)، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، ع129، 1976/18/1، ص38.

* إيمانويل ليفيناس: Emmanuel Levinas (1906/12/12–1995/12/25) فيلسوف يهودي فرنسي صاحب كتاب (إتيقا الغيرية) وكتب كثرة حول تفسير التوراة، ساهم في التعريف بفينومينولوجيا هوسرل في فرنسا.

ثوريةٍ تغييريةٍ داخليةٍ وإيمانٍ عميقٍ داخل الذّات التي تنوعت صفاتها بين (**تناسج، لففت، رفّ، حطّ، ينفض، حدّقت**)؛ فالقول دفن للسكون وإحياء للآلام، آلام الكتابة واللّغة؛ فالشّاعر غير عاجزٍ عن مواجهة قدره وذاته وآلامه وتجربته بل يحاول التخلص من قصة التيه المقدّسة بموازاة عناصره الحادة (**الشّفاء، الجسد، الرّأس، العين، الوجه، تاج الشّوك**) وتجربة حياتية "فرسالة الشّاعر، القول"[1] (**قلت لنفسي**) والقول خلاص يشغل الإصحاح الثالث في القصيدة.

د/جنائزية اللّغة وخلق العالم:

نصوص الشّاعر، انطلاق من فرادنيته هو، لا من الإرث الدّيني المكبّل: { **(3) وقال الله: ليكن نور فكان نور ورأى الله أنّ النورَ حسن وفصل الله بين النور والظلام وسمي الله النور نهارًا والظلام ليلاً وكان مساءٌ وكان صباحَ: يوم أول**}* ويقول أمل:

(الإصحاح الثالث)

قُلْتُ: فَلْيَكُن الحب فِي الأَرْض، لَكِنَّه لَم يَكُن!

قُلْت: فَلْيَذْب فِي النَّهْر فِي البَحْر وَالبَحْر فِي السّحَب

وَالسَّحَب فِي الجَدب وَالجَدب فِي الخصب، يَنْبُت

خُبْزًا لِيَسْنُد قَلْب الجِيَاع وَعُشْبًا لِمَاشِيَة

الأَرْض، ظلًا لِمَنْ يَتَغرَّب فِي صَحْراء الشّجَن

وَرَأَيْتُ ابن آدَم-يَنْصُب أَسْوَاره حَوْل مَزْرَعَة

الله، يَبْتَاع مِن حَوْلَهُ حَرَسًا، وَيَبِيع لإِخْوَتِه

الخُبْزُ وَالماء، يَحْتَلِب البَقَرَات العِجَاف لِتُعطِي اللَّبَن

قَلْتُ فَلْيَكُن الحب فِي الأَرْض، لَكِنَّه لَمْ يَكُن

أَصبَحَ الحب مِلْكًا لِمَن يَمْلِكُون الثَّمَن...

---

[1] – سيد عثمان، حوار مع أمل دنقل، مجلة البيان، ص38.

* الكتاب المقدّس، كتاب العهد القديم والعهد الجديد، سِفر التكوين 1: 3، ص1.

....

وَرَأى الرّبّ ذَلِك غَيْر حسن!

* * *

قُلْتُ: فَلْيَكُن العَدْلُ فِي الأَرْض، عين بِعَين وسِنّ بِسِن

قُلْتُ: هَلْ يَأْكُلُ الذِّئْب ذِئْبًا أَوْ الشَّاة شَاة؟

وَلَا تَضع السَّيْفَ فِي عُنُق اثْنَيْن: طِفْلِي... وَشَيْخٌ مُسِنٌّ

وَرَأَيْت ابن آدَمَ يُرْدِي ابن آدَم يُشْعِل فِي

المدُنِ النَّار، يَغْرِس خِنْجَرَه فِي بُطُون الحَوَامِل

يَلْقَى أَصَابع أَطْفَاله عَلَفًا للخُيُول، يَقُصُّ الشِّفَاه

وُرُودًا تُزَيِّنُ مَائِدَة النصر... وَهِي تَئِنُّ...

أصْبَحَ العَدل مَوْتًا وَمِيزَانه البُنْدُقِيَّة، أَبْنَاؤُه

صُلِبوا في الميَادِين أَو شُنِقُوا فِي زَوَايا المدُن

قُلْتُ: فَلْيَكُن العَدْل فِي الأَرْض، لَكِنَّه لمَ يَكُن...

أَصْبَحَ العَدْلُ مَلِكًا لِمَن جَلَسُوا فَوْق عَرْش الجَمَاجِم

بَالطيلسان–

الكفن...

....

وَرَأَى الرَّب ذَلِكَ غَيْر حَسَن!

* * *

قُلْتُ: فَلْيَكُن العَقْلُ فِي الأَرْض، تَصْغِي إِلَى صَوْتِه المتَّزِن...

قُلت: هَل يَبْتَنِي الطَّيْر أَعْشَاشه فِي فَم الأفعوان...

هَلْ الدّود يَسْكُن فِي لَهَب النَّار وَاليَوم هل

يَضَع الكَحْل فِي هدب عَيْنَيْه هَل يبذِر الملْح

مَنْ يَرْتَجِي القَمْح حِين يَدُور الزَّمَن

وَرَأيت ابن آدم وَهو يُجن فَيَقْتَلِع الشَّجَر المتَطَاوَل

يَبْصُقُ فِي البِئْر يُلْقِي عَلَى صَفْحَة النَّهْر بالزَّيْت،

يَسْكُن فِي البَيْت، ثُمَّ يُخَبئ فِي أَسْفَل البَاب

قُنْبُلَة الموْت، يؤوي العَقَارب فِي دِفء أَضْلَاعه

وَيورث أبْنَاءه دِينَه... وَاسْمَه... وَقَمِيص الفتَن

أصْبَحَ العَقْل مُغْتَرِبًا يَتَسَوَّل، يَقْذفُه صَبيه

بِالحِجَارة، يُوقِفه الجُند عِنْد الحُدُود وَتُسْحَب

مِنْه الحُكُومَات جِنْسِيَّة الوطني... وَتَدَرَّجَه فِي

قَوَائِم مَن يَكْرَهُون الوَطَن...

قُلْت: فَلَيَكُن العَقل فِي الأرض، لَكِنَّه لَمْ يَكُن

سَقَطَ العَقْلُ فِي دَوِرَة النَّفْي وَالسِّجْن حَتَّى يُجَن

....

وَرَأَى الرّبُّ ذَلِك غَيْر حَسن![1]

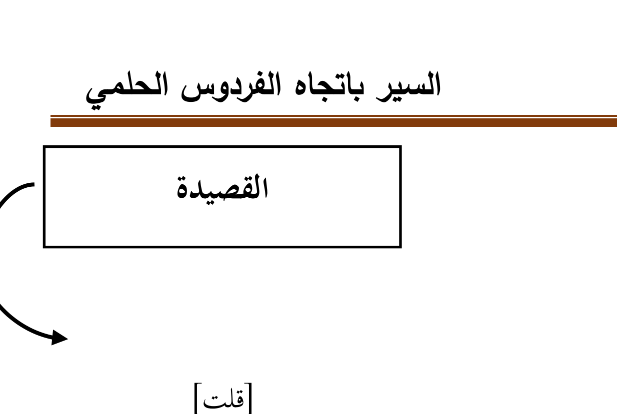
يخوض (أمل) معركته الأخيرة مع الكتاب المقدّس وكلّ العهود القديمة والجديدة، غير آبه بقواعد القداسة وما كان، فتتشابك داخل الإصحاح أنساق ثورية جنائزية، لتفر اللّغة من الماضي السّحيق وترتمي في أحضان الرّؤيا المكشوفة والقلق المستشرف الفيّاض، لكنه يتفاعل مع طبيعة العهود؛ فالعهد في الكتاب المقدّس له بُعد مستقبلي " والعهد هو انفتاح النصّ على كلّ الأوقات والأزمنة وتنويعه هو درء للاستثناء المكاني والزّماني، وهو ما سيجعل النص مرتبطًا في حلقة لا تقبل النقض والانتقاد"[2]، وكان العهد مع (**إسحاق**) الذي لم يولد بعد وكتب (**موسى**) كلمات العهد والوصايا

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص269-272.

[2] – حسين زيداني، التحليل المستقبلي للأدب (بحث مؤسّس للتكوين المستقبلي للأدب ومشهد للقراءة المستقبلية للأدب)، إشراف: عبد الله العشي، ص105.

العشر على لوحين في خلوته الأربعينية، وقد قطع (موسى) العهد مع بني إسرائيل في جبل (**حوريب**) في أرض (**موآب**) والعهد سلم إلى (**موسى**) من الله يدًا بيدٍ، وهو نفسه العهد القديم مع بني إسرائيل والوعد مع (موسى)، وفي إشارة إلى التوراة تذهب النصوص إلى أنّ (**موسى**) كتب هذه التوراة وسلّمها للكهنة، والعهد هو الوصايا والأحكام التي قرأها (**موسى**) وهو يرشّ دم العهد، وهناك إشارة إلى تدوين العهد (**التوراة**) وإلى لعنات العهد المكتوبة في كتاب الشّريعة وأن ليس بطاعتهم ينصرهم الرّب، ولكن لأنّ الرّب يحبّهم التصق بهم إلى ألف جيل وألواح العهد يضعها سليمان في الهيكل وعلامة العهد الختان، ويوم السّبت عهد وعلامة أبدية*، وهو ما سوف يثور عليه (أمل دنقل)؛ فالحبّ لم يعد ممكنًا والغربة باتت حقيقية في ظلّ صراع دلالاتٍ حادّةٍ بين عهد قديم وعهد مستقبلي آتٍ:

* مجموعة نصوص مختارة من الكتاب المقدس حول العهد من سفر التكوين والخروج والتثنية ويسوع.



الكتاب المقدس		القصيدة
[قال الله]		[قلت]
فليكن الحبّ في الأرض فليذب النهر في البحر والبحر في السحب والسحب في الجدب والجدب في الخصب	انهيار الكينونة	لكنه لم يكن
ورأى الله أن هذا حسن		**ورأى الرّب ذلك غير حسن!**
فليكن العدل في الأرض عين بعين وسن بسن	السلطة العليا تنهار	هل يأكل الذئب ذئبا أو الشّاة شاة. لا تضع السيف في عنق اثنين طفل... وشيخ مسن رأيت ابن آدم يردي ابن آدم يشعل في المدن النار يغرس خنجره في بطون الحوامل يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول يقص الشّفاه ورودا تزين مائدة النصر.
***فليكن العدل في الأرض**		***لكنه لم يكن.**

أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان–الكفن

ورأى الرّب ذلك غير حسن

تتشابك كلّ الأنساق وتتراكب تجسيدًا لقهرٍ دينيٍّ سلطويّ اجتماعيّ مع عناصر الحياة (**الحب/ العدل/ الحق/ الجمال/ الحقيقة/ العقل**) لتشكل التجربة الفاعلة بين الذّات العليا وتحوّلها إلى الذّات الإنسانية الجمعية مع اختلال الناموس والعدل والاتصال والانفصال والقهر والتفسخ.

هـ/زفير اللّغة الأسود وهامش التغيير:

(قُلتُ فَليكُنْ)

لم تكن لحظة ميلاد القصيدة هي الصورة النهائية أو الصوت الأخير عند (أمل دنقل)، ولكن كانت إعادة النظر في النصّ تشكّل عنده أهمّيةً كبرى " حيث تخرج من ثوب الميلاد العفوية بشكلها المثالي إلى درجة كبيرة من الوعي ليشكّل به ملامح قصيدته بصورةٍ نهائيةٍ"[1] وما جاء به ديوان (**العهد الآتي**)، وقصيدته (**سِفر التكوين**) هو صورة غير خادعة؛ فالشّاعر وكأنّه في الإصحاح الثالث يُعيد وعي النص واللّغة والكتابة، يقول أنسي الحاج:" إن العطف على الفقراء والمشرّدين والمظلومين والكادحين لا يكفي مادة للشعر لولا طبيعة الشّاعر الثائرة التي تجعله يكتب نارًا"[2] فالشّاعر الحقيقي " يجب أن يكون ذلك الإنسان المميّز القادر على استعادة التجربة والتعبير عنها فنيًّا"[3].

وكأنّي بأمل دنقل في مشهدٍ دراميٍّ من فيلم (**تكسير الأمواج**) Breaking the Waves للمخرج الدانمركي (**لارس فون ترايرLars von Trier**) عام 1999 بشخصيةٍ رئيسةٍ ونظرة السذاجة الخادعة، اليدان المتشابكتان في انتظار لا نهاية له، الرّأس الملتفتة ناحية مأساتها والمفكرة في الوقت نفسه بأنّ الأمل قائم شرط عبور درب الآلام أولاً، الأمل هو المهمّ والشّاعر في تركيب (**الكادر**) يجعل النص كلّه في الاستهلال الأول الصادم:

(قلت: فليكن الحب في الأرض، لكنه لم يكن**!**)

---

[1] – عبلة الرّويني، لحظة ميلاد عمر أمل دنقل، مجلة الهلال (مجلة علمية شهرية ثقافية)، مصر، ع12، 1 ديسمبر 1989، ص112.

[2] – المرجع نفسه، ص112.

[3] – عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص160.

الشّاعر يوزّع في النصّ كلّه آلامه وأشواكه وسلك بعدها درب الآلام بالغرفة والاطمئنان، التفرّد والخلاص، لإنقاذ الرّوح واللّغة في محاولاتٍ مريرةٍ للمغايرة والثورة والقبض على الحقيقة، وكلّها مرتبطة بـ (**الحبّ والمطر والحياة والخصوبة، والخبز والعدل والقصاص والحرية والعقل**)، والشّاعر يواجه في لازمة متكرّرة من الكتاب المقدّس وبتضادّيةٍ مضيئةٍ ممطرةٍ بتخاريم مغلّفة بأسراب الأصوات والترانيم الدّينية، وهي رافضة لكلّ الكتب المقدّسة أيضًا، رافضة لعدل **لم يتحقّق** و **لم يكن** و **نور غير حسن!!**.

هزيمة (1967) زادت في حدّة الصوت عند (أمل) خلال السّنوات الأولى من التسعينات وكانت المرحلة الأعنف لنقد ثورة يوليو في الرّواية والشّعر والسّينما "ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ 1971، إمبراطورية ميم "عمل سينمائي" 1972، لا شيء يهمّ 1975، الحبّ تحت المطر 1975) وأعنف النصوص السّينمائية احنا بتوع الأتوبيس 1979"*، فلم يعد العرش حجرًا على ضِفاف النهر؛ بل طافيا كالفلك، ولم يكن الحبّ ولا الأرض ولا العدل ولا الخبز؛ بل تمّ تبديل الأحلام الإنسانية، إلى آلام جمعية في غرابة نهاية كلّ إصحاح:

(ورأى الرّب ذلك غير حسن!)

لكن هذا لم يكن جليًّا في روح الثورة عند (أمل) في الدّلالة؛ بل في إيقاع النص الذي يُحاكي النص المقدّس في تنويع صوتي متبادل وأسطر متساوية وقافية سردية: (**ن، ب، ت، ت، ن، ة، هـ، ن، ن**) لتنهزم كلّ النصوص المقدّسة في سطر شعري صارخ فاصل (ولا تضع السّيف في عنق اثنين: **(طفل... وشيخ مسن)** في مقابل سطرٍ شعريٍّ صادمٍ **(قلت: فليكن العدل في الأرض، عين بعين وسن بسن)**.

---

* احنا بتوع الأتوبيس: فيلم مصري إنتاج 1979، من بطولة عادل إمام، عبد المنعم مدبولي، سعيد عبد الغني، يونس شلبي، مشيرة إسماعيل، جمال إسماعيل، وجدي العربي، عقيلة راتب، إخراج: حسين كمال والمؤلف فاروق صبري، وتدور أحداث الفيلم حول التعذيب الذي كان يحدث في مصر خلال الحقبة الناصرية وهو عن قصة حقيقية من كتاب (حوار خلف الأسوار) للكتاب الصحفي جلال الدّين الحمامصي.

وسيبقى نص الشّاعر شاهدًا وناضجًا في تشكيل صورٍ متراكمةٍ لا تُنسى ومقابلات ملتهبة، تسير في استبدال مدهشٍ، إنّ كلّ لحظةٍ من لحظات هذا النص، عالم يعبق بالحلم وهزائمه، ومع هذا كلّه لم ينسَ (أمل) تزويد لغته وشخوصه بتلك القوى الثورية التي ترفع الأشياء وتتحدّى كلّ قوانين الجاذبية، ومن الواضح أنّ الواقع الذي يوظّفه كي يبنيَ عليه عوالمه المستقبلية وصوره المأساوية ومشاهده المدهشة، هو النهاية في إيقاعٍ حيويّ منطلق من الذّات وإلى الذّات في دلالة ساخرة ماطرة، فهو ضدّ (**الله**)، ضدّ العمل الذي لم يتحقّق ضدّ كلّ الشّخوص الغائبة، ضدّ الحلم الميكانيكي الذي أصبح، ولا بدّ من الإفلات من قوانين الرّب الذي سيكون أكثر عقلانية:

قلت: فليكن العقل في الأرض، تصغي إلى صوته المتزن[1]

آثر الشّاعر في هذا المقطع أن يعود بأدراجه وأن يجعل ديوانه عهدًا مستقبليًّا حالمِا بدلاً من أن يكون العالم الذي يحلم المرء بداخله للانطلاق بعيدًا... نص معقد، إنّنا أمام كثافةٍ متعاليةٍ للغةٍ جنونيةٍ، لغة تُعيد تشكيل كلّ ضُروب الضلال، التيه، اليأس، العبثية، الهذيان، تتوزّع كلّها بين ثنايا النص (**الأفعوان، الدّود، لهب النار، اليوم، يجنّ، يبصق، قنبلة الموت، العقارب، قميص الفتن، النفي، السّجن**) وقد يتشابك هذا النصّ مع نصّ سينمائي إسباني [حكايات برية **Wild tales**]*، وهو نصّ واحد من ستّ قصصٍ قصيرةٍ منفصلةٍ، تكشف عمّا يمكن أن يؤول إليه السّلوك البشري عندما يقع في محنة فتتحوّل كلّ الأدوات في النصّ إلى كوميديا سوداء عنيفة.

في صورةٍ بالأبيض والأسود وفي خطوةٍ نهائيةٍ عبثيةٍ نجد هذا المقطع مهيمنًا على مساحة القصيدة:

أصبح العقل مغتربًا يتسوّل، يقذفه صبية

بالحجارة، يوقفه الجند عند الحدود، وتسحب

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص270.

* فيلم wild teles: حكايات برية، فيلم اسباني أرجنتيني أنتج عام 2014 (relatos salvajes)، من تأليف وإخراج: دامبان سيزيفرون، بطولة: ريكاردو دارين، ليوناردو اغليا، أوسكار مارتينيز وفاز بالعديد من الجوائز كأفضل فيلم أجنبي وجائزة جويا، وترشح لجائزة الأوسكار والسعفة الذهبية.

منه الحكومات جنسية الوطني... وتدرجه في قوائم من يكرهون الوطن[1]

هذا المقطع السّاكن الوامض، يستعيد فيه الشّاعر أجواء كلّ المفارقات والتناقضات ويدور في وسطها لتصبح العهود السّابقة هزلية؛ ذلك أنّ الحبّ والعدل والعقل من خلال ما سبق من عهود لم تتحقّق " في مقابل حاله انفصالٌ وعزلةٌ تكشفت عن منطق مخالف من عالم الأب المقدّس وعالم الابن الإنساني الممزّق، إلاّ أنّ نسق الأبنية يكشف أيضًا عن سيارة التجسيد السّلطوي والمعبّر عنه بتلك الفوقية الإلهية"[2].

و/حقول الثورة ومراتب القراءة:

في الإصحاح الرّابع، يقدّم الشّاعر أنشودة الثورة برؤيا النار، الرّمز الذي كان بلا شكّ أحد الثيمات الأساسية، في كلّ نصوصه الغائبة، والذي يحرق كلّ عناصر الموت واليأس والجبن والخنوع والسّكون والاستسلام والخيانة والسّلطة المتفرّدة، فيبدأ نصّه هنا على شكل حكايةٍ خرافيةٍ تبدأ بالرّغبة في كنس كلّ مشاهد الموت:

(الإصحاح الرّابع)

قُلْتُ: فَلْتَكُن الرّيح فِي الأَرض، تَكْنُس هَذَا العَفَن

قُلْتُ: فَلْتَكُن الرَّيح وَالدَّم... تَقْتَلِعُ الرِّيح هَسْهَسَة

الوَرَق الذَّابل المتَشبّث، يَنْدَلع الدَّم حَتَّى

الجُذُور فَيُزْهِرُهَا وَيُطَهِّرُهَا، ثُمَّ يَصْعَدُ فِي

السّوقِ... وَالوَرَق المتَشَابك، وَالثَّمر المتَدلِّى

فَيَعصِرُه العَاصِرُون نَبِيذًا يُزَغرد فِي كلّ دن

قلتُ: فَلْيَكُن الدَّم نَهْرًا مِن الشَّهد يَنْسَاب تَحْت فَرَاديس عَدَن

هَذِهِ الأَرْض حَسْنَاء، زِينَتُهَا الفُقَرَاء، لَهُم تَتَطيَّب

يُعْطُونَهَا الحُبَّ، تُعْطِيهم النَّسْل وَالكِبْريَاء

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص271.

[2] – عبلة الرّويني، سِفر أمل دنقل، ص576.

قُلْتُ: لا يَسْكُن الأَغْنِيَاء بِهَا، الأَغْنِيَاء الذِين

يَصُوغُون مِن عِرْق الأُجَرَاء نُقُود زنَا... وَلآلئُ

تَاجٌ، وَأَقْرَاط عَاجٍ... وَمَسْبَحَة للرِّيَاء

إِنَّني أَوَّل الفُقَرَاء الذّين يَعِيشُون مُغْتَرِبِين

يَمُوتُون مُحْتَسبِين لَدَيَّ العَزَاء...

قُلْتُ: فَلْتَكُن الأَرْضُ لِي... وَلهُم!

(وَأَنَا بَيْنَهُم)

حِين أخْلَعُ عَنِّي ثِيَاب السَّمَاء

فَأَنَا أَتَقَدَّسُ–فِي صَرْخَة الجُوع–فَوْقَ الفِرَاش الخَشِن![1]

يرسم الشّاعر في مقطعٍ متراكمٍ كلّ صور ومشاهد النار والرّيح والدّم والثورة في لوحة مقدّسة مقابل قسوة العالم وهيمنة الظلم والأقوياء عليه ولا يعود أمام البسطاء* سوى اللّجوء إلى الذّات (والهجرة إلى الدّاخل)، الحلم والتوق الدّائم:

(وأَنا بَينْهم)

(خُصُومَة قَلبي مَع الله)

ويقينًا أنّ (أمل دنقل) قد حقّق بهذا ما اشتهى دائمًا أن تكون لغته وتجاربه فخطابه يحتملّ نزعة ذاتية (**تشخيصية**) كما القراءة التشخيصية بمعنى " أنّها ترمي إلى تشخيص عيوب الخطاب وليس إلى إعادة بناء مضمونة"[2]، فهو لا يكتفي بتشخيص اختياراته، وإنّما يعيد تشكيلها وبناءها في كلّ مرّة مع بداية ونهاية كلّ مقطع بحثًا عن عهدٍ جديدٍ في عاصفةٍ راديكاليةٍ أشدّ إيمانًا بتفكيك كلّ شيء وكلّ الرّموز وكلّ المقدّسات وكلّ القوالب اللّغوية والإيقاعية والدّلالية، تكنه تفكيك

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص271-272.

* البسطاء: وقد خصصت عبلة الرّويني فصلا بعنوان بارز (أول الفقراء) في كتابها (الجنوبي).

انظر: عبلة الرّويني، الجنوبي أمل دنقل، ص53.

[2] – فاضل ثامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ص57.

وتقويض سينتصر للحب: " أمل، إنّنا سنتزوج ليس فقط انتصارًا للحب، ولكن انتصارًا لاختياراتك "[1]، وهو بناء جديد لتشكيل اختيار حقيقيّ غير مقدّس غير سلطوي غير إلهي، إنّما هو متصل برؤيا الشّاعر واختياراته هو فقط، ولكنها رؤيا مقدّسة "كرؤيا ثورية تتجاوز الذّات الفردية إلى الذّات الفردية/الجمعية"[2].

ز/فتنة الحقيقة وعداوات الأصوات:

يلتقط الشّاعر (أمل) بشكلٍ فجائيٍ في الإصحاح الخامس كوابيسه من جديد بعد أن كان صوت المتكلّم حاضرًا (**قلتُ**)، ثابتًا ليضيء على فصول من الشّقاء والمكابدة التي يعيشها الإنسان في صراعه اليومي من أجل الانتصار للحقّ والجمال والحرية والعدالة والحبّ، فيلامس وضعًا إنسانيًّا متفجرًا وداميًا:

(الإصحاح الخامس)

حَدَّقتُ فِي الصَّخْر وَفِي اليَنْبُوع
رَأَيْت وَجْهِي فِي سِمَات الجُوع!
حَدَقْتُ فِي جَبِينِي المِقْلُوب
رَأَيْتُنِي: الصَّليبَ وَالمِصَلُوب
صَرَخْتُ-كُنْتُ خَارجًا مِن رَحِم الهَنَاءة
صَرَخْتُ، أَطْلُبُ البَرَاءَة
كَيْنُونَتِي: مَشْنَقَتِي
وَحَبْلِي السّري:
حبْلُهَا
المِقْطُوع![3]

[1] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة) ، ص59.
[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص578.
[3] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص272-273.

يقدم (أمل) وثيقةً رهيفةً وتراجيديةً يرصد فيها صراعًا حقيقيًّا للإنسان وتشبثه بالحياة في دهشة السّكون وعداوات الأصوات (**حدقتُ**) فيها يمزج في إيقاعٍ ممدودٍ (**الينبوع/ الجوع/ المقلوب/ المصلوب/ الهناءة/ البراءة**) وقائع حسّية وأخرى تخييلية، هي امتداد وتصعيد لوقائع فعلية بطعم أزمة ممزقة متصدعة.

(رأيتني: الصليبَ والمصْلوب)

كأنّ الدّنيا تمطر موتًا وهلاكًا وحقيقةً، حيث تكشف الصرخة الأخيرة عن رغبة الذّات في التشقّق والتلاشي (**كينونتي: مشنقتي**).

ويسعى هنا إلى همّ جمالي يريد تكوينه وتشكيله وإيصاله كلّ مرّةٍ، عبر دلالاتٍ مختلفةٍ، كأنّه يتصوّر بعد ميلاد كلّ قصيدةٍ من قصائده إلى حيّز الوجود أنّه لم ينجح في خلق عهدٍ أو لغةٍ أو صوتٍ جديد، فلم تنجح كلّ شخوصه بأعينها الشّاخصة والتي ترنو كلّ مرّة للحضارة (**الصخر**) والنماء (**الينبوع**) والموت (**الجوع**)، لم يعد قادرًا على التعبير عمّا يريد إيصاله إلى المتلقي فيعيد كلّ مرّةٍ التقاط أنفاسه، أصواته، كوابيسه، وبخلاف كلّ الدّراسات وما ذهب إليه الدّارسون وبعض النقاد فإنّ (أمل دنقل) لا يبدو مهمومًا بمحور القداسة والذّات ومشاهد الثورة الصاعدة بقدر ما هو مهمومٌ بما يمكن أن نسميه، احتمالات اللّغة وممكناتها الجمالية بالدّرجة الأولى*، وتجريبيتها وكأنّه يحاول في هذا الدّيوان إقصاء وقطع كلّ الحبال السّرية والمسالك المختلفة الممكنة، لتبقى اللّغة أسيرة لرؤيا الشّاعر (أمل دنقل) الذّاتية المتعالية على الواقع في حركيته وتعدّديته واختلالاته إلى مستقبلٍ مجهولٍ معلومٍ واستبدالٍ دلاليٍّ لغويٍّ مفتوحٍ:

كينونتي: مشنقتي	◁	**لعـنتي: لغتي**
وحبلي السّري:		**وحبلي السّري:**
حبلها المقطوع		**حبلها المقطوع**

*- انظر المسودات ومحاولات الشّاعر العديدة للحذف والشّطب وإعادة التشكيل.

3-اللّانجاة الشّعرية (قصيدة : سِفر الخروج)

"أغنية الكعكة الحجرية"*:

" الفنّ يكمن في الحذف، يبقى الكاتب هاويًا إن قال في جملتين ما يمكن قوله في جملة واحدة"

(روبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson)

أ/ الإصحاح الأول (الليل بلا أكتاف و انفراط المسبحة) :

في قصيدة (**سِفر الخروج "أغنية الكعكة الحجرية"**) ينفرد (أمل) بتساؤلاتٍ عميقةٍ حول دلالات الثورة، فيعيد تقسيم نصّه إلى مربع جمالي محض في شاعرية مهّد لها باستهلالٍ عنيفٍ، بما يجعلنا أمام مقاطع مفصلية لكلّ منها عنوان مقدّس عكس ما نشره في مجلة (**الآداب**) بدون عناوين فرعية، ويتيح لنا في مشهدٍ واحدٍ و زاويةٍ واحدةٍ و حكايةٍ واحدةٍ إمكانية العثور على الذّات في تتمّة لكلّ النصوص السّابقة (**كلمات سبارتوكس الأخيرة، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة...**) ولكن مع إضافة احتمال ذات شاعرية عن طريق الإيحاء باللّانجاة والموت؛ فالنصّ كلّه بالنسبة للشّاعر غير موجود؛ بل هو مختزل في نصٍّ واحدٍ:

(الإصحاح الأول)

أَيُّهَا الوَاقِفُون عَلَى حَافَة المذْبَحَة

أَشْهرُوا الأَسْلِحَة!

سَقَطَ الموْتُ، وانفَرَطَ القَلْبُ كَالمِسْبَحَة

وَالدَّم انسَاب فَوْقَ الوِشَاح!

المِنَازل أَضْرِحَة،

وَالزَّنَازن أَضْرِحَة،

وَالمِدَى... أَضْرِحَة

---

* سِفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية): القصيدة منشورة في مجلة الآداب اللبنانية بشكل مختلف حيث أنها عبارة عن مقاطع دون عناوين (إصحاحات) ودون العنوان الأول (سِفر الخروج).

انظر: أمل دنقل، أغنية الكعكة الحجرية (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع3، آذار/مارس، 1972، السنة العشرون، ص6-7.

فَارْفَعُوا الأَسْلِحَة

وَاتَّبِعُونِي!

أَنَا ندم الغَد وَالبَارحَة

رَايَتِي: عَظْمَتَان... وَجُمْجُمَة

وَشِعَارِي: الصَّبَاح![1]

يحمل الاستهلال عنوانًا لكلّ الدّواوين وينقلنا عبر لقطةٍ ثابتةٍ وقريبةٍ، إلى زوايا جديدةٍ من الغليان والانقذاف، تدفع كلّ الأدوات لحسم كلّ المواقف والحكايا والصور، ليبقى الشّاعر صاغرًا مستكينًا، كتنويعٍ شعريّ آخر في أسطرٍ قصيرةٍ في شكلٍ تضاديّ للقصيدة السّابقة (**سِفر التكوين**)، وكأنّ الشّاعر يريد مرّة أخرى تشكيل نصّه من جديدٍ في احتمالٍ تصالحيّ مع الذّات، ذلك أنّ الثورة تمر عبر المستحيل و " نحن لا نعرف بالضبط ما يحدث حين نحلم: فليس من المستحيل أن نكون في السّماء أو الجحيم، أو أن نكون ربما في ما سمّاه شكسبير (الشّيء الذي أنا هو)، وقد نكون في أنفسنا أو نكون آلهة..."[2].

يتقاطع (أمل) مع الكتاب المقدّس (**سِفر الخروج**)، " ويفتتح هذا السّفر في مصر قبل الخروج ثمانين عامًا، وتنتهي بعد سنةٍ واحدةٍ من الخروج بإقامة خيمة الاجتماع"[3]، وسِفر الخروج هو سفر الخلاص والفداء بالدّم كتبه موسى النبي في سيناء، وسفر الخروج تأريخ لخروج اليهود من مصر إلى فلسطين هربًا من بطش الفراعنة وقهرهم وظلمهم، وكان موسى مخلصًا لهم، وأمل دنقل في قصيدة (**سفر الخروج**) قد جعل الخلاص بالثورة والدّم مثلما كان خلاص بني إسرائيل بالدّم وبذبيحة الفصيح، وكما كان خروج اليهود كان خروج الإنسان في (18 يناير 1972) في مصر بعد اعتقال 1500 طالبٍ على خلفية اعتراضهم على حالة (**اللّاسلم اللّاحرب**)، التي انتهجها (**أنور**

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص274-275.

[2] – فريد الزّاهي، النص والجسد والتأويل، ص125.

[3] – حبيب سعيد، المدخل إلى الكتاب المقدس، ص77.

السّادات) قبل حرب 1973، مستلهما قصيدته من قاعدة النصب التذكاري التي كانت تباشر الحكومة المصرية حينها في إقامته، ولم تكن جدرانه ارتفعت بعد عندما تجمّع المتظاهرون في الميدان.

يتوافر المقطع على خاصية التكرار وإيقاع التنوّع الحادّ معجميًّا وصوتيًّا (**المنازل أضرحة/ الزّنازن أضرحة/المدى أضرحة**)، بعد نداء تحريضي افتتاحي ناري (**أيها الواقفون/أشهروا الأسلحة**) في امتلاء وتخمر واسترجاع، مؤسّسا لاحتراق واختراق وحركيةٍ سريعةٍ للوصول إلى عالم الخلاص والطهارة، ومؤسّسا لوظيفةٍ جماليةٍ للشّعر ووعيٍ قرائيّ معرفيّ نقدي مفتوح، وينبني النص على صوتٍ واحدٍ:

(الموت هو الوجود) ←——————— **(القبور/الأضرحة)**.

شواهد على أن مأساة الإنسان مستمرّة، وأنّ المجد للشّيطان معبود الرّياح، الحامل للسلاح، سلاح الرّفض فـ (**لا**) تتكرّر هنا في النص في وظيفة تحريضية تبادلية:

أَيُّهَا الوَاقِفُون عَلَى حَافَة المِذْبَحَة

أَشهِرُوا الأَسْلِحَة

مَن قَال "لا" فِي وَجْه مَن قَالُوا "نعم"

سَقَطَ المَوْتُ وَانفَرَط القَلْبُ كَالمِسْبَحَة*

وفي تلويحه رفض مستمرّ يبني (أمل) مشاهد " خروج الجيل الجديد الذي تربى ونشأ في ظلّ ثورة 52 من أجل مصر "[1].

أَيُّهَا الوَاقِفُون عَلَى حَافَة المِذبَحَة	**[لا]**
أَشْهِرُوا الأَسْلِحَة!	**[لا]**
سَقَطَ المَوْتُ، وَانْفَرَطَ القَلْبُ كَالمِسْبَحَة	**[لا]**
وَالدّم انْسَابَ فَوْقَ الوِشَاح!	**[لا]**
المَنَازل أَضْرِحَة	**[لا]**

* تتقاطع كل نصوص الشّاعر الرافضة التحريضية في نص واحد كتجربة واحدة ورؤيا مستقبلية شديدة العتمة.

[1] –أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، ص12.

وَالزّنازِن أَضْرِحَة **[لا]**

وَالمِدَى... أَضْرِحَة **[لا]**

فَارْفَعُوا الأَسْلِحَة **[لا]**

وَاتْبَعُونِي! **[لا]**

أَنَا نَدم الغَد وَالبَارحَة **[لا]**

رَايَتِي عظْمَتَان... وَجُمجُمَة **[لا]**

وشعاري: الصباح

ينتهي المقطع بحالةٍ غير مسبوقةٍ لثورة الذّات وبناء عهدٍ جديدٍ حالم، فيطلق الشّاعر بيانه الأول (**شعاري الصباح**) كما كان الحال في ديباجة ديوان (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، حين قال:

آه... مَا أَقْسَى الجِدار

عِنْدَمَا يَنْهَضُ فِي وَجْه الشّرُوق

ربَّمَا ننفِقُ كُلَّ العُمر... كَيْ نَنْقب ثَغرَهُ

يَمر النُّور للأَجْيَال... مَرّة!

... .

رُبَّمَا لَوْ لَمْ يَكُن هَذَا الجِدَار

مَا عَرَفْنَا قِيمَة الضوْء الطَّلِيق

هو انعكاس للواقع السّلطوي العسكري الذي بدأ يتشرّبه الأفراد ممّا يشوّههم ويشوّه ممارساتهم ويجعلها قاسيةً شائكةً بما فيها من عهود مقدّسةٍ قديمةٍ كانت أو جديدة، فنرى توق الشّاعر للحرية ورغبته في الانعتاق وصولاً إلى الصباح؛ فالكعكة الحجرية لن تنفرط كالمسبحة، فهي صامدة في تلاحمها ووعي ثورتها وصلابة داخلها.

ب/الإصحاح الثاني والثالث (اللّيل عائد من كهفه):

بعد أن وصل الوعي الثوري إلى قمّة التوتير عند (أمل) في الإصحاح الأول، فالذّات تختزن الذّاكرة المنسية وأوجاع العمر الهارب وتتفصدها سعفا داويا وفراشاتٍ ملوّنةٍ في تراكماتٍ انفعاليةٍ عارمةٍ يجسّدها الفعل (اتبعوني)، كشيفرة ثورية تدعو إلى استكمال الصورة النهائية.

شخصيات هذا المقطع جميعها متعبة كالسّاعة تمامًا وتؤكّد تمعجات المجتمع السّلطوي العنيف على المستوى السّياسي في خلفيةٍ مشهديةٍ للعصور والحضارات والمجتمعات، ولم تعد الحرية في الطريق مطروحة؛ بل أصبحت كانبعاجاتٍ الجسد وطفولة التراب، يقابلها انعكاس للواقع وآلية تفكيره التي لم تخرج من دائرة القمع والاستبداد.

(الإصحاح الثاني)

دَقَّت السَّاعَة المتْعَبَة

رَفَعْت أُمّهُ الطَّيِّبَة

عَيْنهَا...

(دَفعَتْهُ كعُوب البَنَادق فِي المرْكَبَة!)

....

دَقَّت السَّاعَة المتْعَبَة

نَهَضْتُ، نَسَّقت مَكْتَبَه...

(صَفَعته يد...

-أَدْخَلته يَد الله فِي التَّجْربَة-)

....

دَقَّت السَّاعَة المتْعَبَة

جَلَسْت أُمّه، رتقَت جَوْرَبَه...

(وَخَزته مِن جِلْدِه الدَّم وَالأَجْوبَة!)

....

دَقَّت السَّاعَة المتْعَبَة!

دَقَّت السَّاعَة المتْعَبَة!

(الإصحاح الثالث)

عنْدَما تَهْبِطِين عَلَى سَاحَة القَوْم، لَا تَبْدئي بِالسَّلَام

فَهُم الآن يَقْتَسِمُون صِغَارَك فَوْقَ صِحاف الطَّعَام

بَعْد أَنْ أَشْعَلُوا النّار فِي العشّ...

وَالقشّ...

وَالسنْبُلَة...

وَغَدا يَذْبَحُونَك... بَحْثًا عَنْ الكَنْز فِي الحَوْصَلَة!

وَغَدا تَغْتدِي مدن الأَلْف عَام...

مُدُنًا... للخِيَام

مُدُنًا تَرْتَقِي دَرَجَ المقصَله![1]

وفي تكرار التعب والحداد (**دقّت السّاعة المتعبة**)، يكتب (أمل) الشّكل الشّعري وكأنّه يقوم بتلطيخ السّواد الخفي للورق بالبياض الشّعري الخفيّ للحبر ويطلق أنامل الكلمات والجمل من إسارها مهووسًا بالتراتب والتكرار والتأكيد والتنضيد، إنّها ظلال ذاكرةٍ جماليةٍ ومساءات الجسد المكتئبة وحالة امتلاءٍ لمشهد المواطن والوطن والشّاعر يحاول أن يسلك طرقًا كثيرةً ملتفّةً ملتويةً، يرصد مشاهده البصرية الثابتة وتبدو كزاوية عين الطائر " وصفها الزّاوية الأكثر دراميةً وتطرفًّا وإيحاء أكثر أنواع زوايا التصوير السّينمائي حضورًا في القصيدة العربية المعاصرة، وهي زاوية مرتفعة جدًّا تُسمّى اللّقطة التي تُؤخذ منها **باللّقطة المشرفة أو لقطة عين الطائر** Bird's eye view"[2]، فالشّاعر في هذا المقطع الاستهلالي يُعلن بيانه الثوري، وفي مقطعٍ حادٍّ مستمرّ يرصد مشاهده التخييلية لفهم المرحلة السّياسية والأمنية في السّبعينيات وهو إذ يردّد حرف (**س**) الموزّع عبر كلّ المقاطع وهو " لون بديعيّ

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص275-276.

[2] – أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، ص 252.

يعتمد على الناحية اللّفظية، ويمكن الاتيان بلفظةٍ متعلّقةٍ بمعنى ثمّ يردّدها الشّاعر بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه''[1]، فعلى مستوى المقاطع يتوزّع حرف السّين في تكرارٍ دلاليّ لإبراز مجموعة صورٍ ومشاهد واعترافاتٍ حزينةٍ حيث تبادل صور دقات السّاعة البطيئة الثقيلة، كما تتباطأ صور القهر والقمع والاستبداد حتى تتحوّل إلى حقيقةٍ تاريخيةٍ ولوحةٍ واقعيةٍ يعلوها غبار الصمت والفساد والتخوين، وتجيء اللّوحة قاتمة كئيبة بألوانٍ باهتةٍ وتركيبٍ كثيفٍ مخالفٍ للمقاطع السّابقة وكلّ شكلٍ من أشكال النصوص الدّينية؛ فهي هنا تنزع ثوب القداسة لتسجل كلّ الآثام في لحظاتٍ سريعةٍ، '' ويتمّ القطع بين اللّقطات المتوازية بلازمة تسمع في تكرارها اللّهاث المتصاعد في أزمنة القهر الثقيلة الوطء ''[2]، في مقابل (**صفعته يد... أدخلته يد الله في التجربة**)، وهي صور سينمائية في شريطٍ تالفٍ، وأيضًا كصورةٍ تعيد ترميم نفسها كتدرجٍ دلاليّ لغويّ رامزٍ سرديّ متشابك '' فينتقل فعل السّرد بالقصة من مجرّد كونها حكاية fabel إلى كونها بناء متسقا يتجلى مفهوم الخطاب discours (**خطاب السّرد**) الذي يمثّل الحالة النهائية المتعينة والذي يمكن عن طريقه فحسب إعادة إنتاج القصّة وتفكيك البناء وثانية إذا وصل القارئ فعل قراءته''[3] وبفعل القراءة '' يتلاشى الجمود ويتحوّل السّكون إلى حركة والموت إلى حياة''[4]، ولعرض تنوّعاتٍ عديدةٍ في العلاقة بين الثورة والقهر وتفاصيلها المتضادّة (عندما تهبطين على ساحة القوم، لا تبدئي بالسّلام)!.

ج/الاصحاح الرّابع، (عتبُ الموت):

يصدمنا الشّاعر بفجاعة في استهلالٍ رتيبٍ مكرّرٍ فيستعين بأسلوب المراجعة والمعاودة في صورة فوتغرافية للوضع السّياسي المنذر بانفجار كبير، رسمت ملامح حالة الفرد النفسية:

دَقَّت السّاعَة القَاسِيَة

---

[1] – مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (دراسة تحليلية بلاغية)،)، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، 1985 .ص54.

[2] – أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشّعر العربي المعاصر، ص288.

[3] – شحات محمد عبد المجيد، بلاغة الراوي (طرائق السرد في روايات محمد البسطامي)، الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، أكتوبر 2000، ص45.

[4] – قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص44.

وَقَفُوا فِي مَيَادِينهَا الجَهمَة الخَاوِيَة

وَاسْتَدَارُوا عَلَى دَرَجَات النُصب

شجَرًا مِن لَهب

تَعْصِف الرِّيح بَيْن وَرِيقَاته الغضَّة الدَّانيَة

فَيَئِنّ: "بِلَادِي... بِلَادِي"

(بلادي البعيدة!)

....

دَقَّت السّاعَة القَاسِيَة

"انظُرُوا" هَتَفَت غَانِيَة

تَتمطَّى بِسَيَّارَة الرَّقم الجُمْرُكي

وَتَمْتَمَت الثَّانِيَة:

سَوْفَ يَنْصَرِفُون إِذَا البرد حَلَّ... وَرَان التَّعَب

....

دَقَّت السّاعَة القَاسِيَة

كَانَ مِذْيَاع مَقْهَى يُذِيع أُحَادِيته التَّالِيَة

عَنْ رُعَاة الشَّغَب

وَهُم يَسْتَدِرون

يَشْتَعِلُون-عَلَى الكَعْكَة الحَجَرِيَّة-حَوْل النُّصُب

شَمْعدَان غَضَب...

يَتَوَهَّج فِي اللَّيْل...

وَالصَّوت يَكتَسح العَتَمَة البَاقِية

يَتَغنَّى للَيْلَة مِيَلاد مصر الجَدِيدَة![1]

تتقاطع كلّ المشاهد ليتهشّم الجسد في صورة النضال الفرداني والجمعي بين أحلام الفردوس الأرضي وآلام الإنسان وأفراحه التي تتوزّع بين (**القاسية، وقفوا، استداروا، الخاوية، لهب، تعصف، فيئنّ، العتمة**)، فاللّهاث قصير والأسطر شديدة الحزن في استبدالٍ متواترٍ واللّغة تجعل القارئ لا يعرف من أين يبدأ في إشارة إلى أسلوب العنف التوراتي متأثّرًا بالتراث الدّيني اليهودي، والرّافض وهو ما يميّز التوارة التي تحكمها فلسفة الثورة والدّم في سفر الخروج (**سفر الفداء، الخلاص والدّم**)، في الكتاب المقدّس "وفكرة الخلاص بالدّم تأتي ضمن الضربات الإلهية العشر التي ألحقها إله اليهود بالمصريين وبفرعون وهي ما يتمثّل في تحويل النهر إلى دم، وتأتي ذبيحة الفصح وطقوس الدّم المتعلّقة بها، حيث تسنّ لهذه الذّبيحة مجموعة من القوانين، تحدّد شروط ذبحها وطريقة تقديمها وكيفية استخدامها دمها برشّه على القائمتين والعتبات العليا لبيوت جماعة بني إسرائيل[2] لتلتقط الكاميرا المشهد النازف، إنّ الشّاعر يجنح إلى الاحتجاج الصارخ:

(بلادي... بلادي... بلادي البعيدة)

كلّ الملفوظات في ثورة الشّعر " من مشهد المحقّق عن بداية تشكّل هوى الغضب فتلقّت الذّات هويتها الصيغية لتشعر بهوى الغضب دون غيره، ولتعميق هذا الهوى في الخطاب قدّم السّارد مرادفه في مشهد الأم المعبّر عن (**الرّضا**) فلم تشكل العاطفة بمستواها النهائي وتوزعت بين حالة الرّضا وحالة الخوف التي تؤدي إلى الغضب "[3]، في نهايةٍ حتميةٍ ومريعةٍ مرتبطةٍ بعبثية الأنين في ساحة الكعكة الحجرية وطغيان التحجّر الثقيل في الميادين الجهمة الخاوية ولحظات الصمت السّخيفة (**انظروا هتفت غانية/ وتمتمت الثانية**) في إيقاعٍ ولازمة نفسية وحركة بطيئة، يريد الشّاعر من خلالها

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص276-277-278.

[2] – منير فوزي، صورة الدّم في شعر أمل دنقل (مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية)، ص31.

[3] – هاني يوسف سلامة أبو غليون، سيميائية الأهواء في السرديات الشّعرية عند أمل دنقل، إشراف: عبد الباسط أحمد مراشدة، أطروحة دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها، عمادة الدّراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، 2021/2020، ص94.

التمازج مع القارئ في انفعالٍ واحدٍ ورؤيا واحدةٍ كما القافية المقفلة (**القاسية/ المتعبة/ الخاوية/ الدّانية/غانية/ الثانية/ البالية/ التعب/ الشّغب/النصب/ غضب**...).

د/الاصحاح الخامس (احتمالات العزلة وحفنة اللّامبالاة!):

عندما كتب الشّاعر (أمل دنقل) نصّه الشّهير (**الكعكة الحجرية**) وهي قاعدة حجرية كان مخطّطًا لها أن تحمل تمثالاً للخديوي إسماعيل الذي حكم مصر ستة عشر عامًا وأغرق البلاد في الدّيون وتخلى مكرها على عرش مصر تحت وطأة التدخلات الأجنبية، كان الخديوي إسماعيل، يريد للقاهرة أن تكون قطعة من أوروبا فشق الشّوارع والميادين وشيد الحارات على الطراز الأوروبي، ومنها ميدان التحرير الذي ظلّ يحمل اسمه حتى غير الضباط الأحرار، وتحوّلت القصيدة فور كتابتها عام (1972) إلى "**منفيستو** للحركة الطلاّبية في ذلك الوقت"[1] وأيضًا أصبحت رفضًا سياسيًّا ذاتيًّا ولغويًّا؛ فالشّاعر من خلال صوته الشّعري أصبح الأعلى صوتًا وحضورًا في اللّغة "فلا كتابة إلا كتابة الشّعر"[2]، والشّعر اشتغال " على مستوى اللّغة وعلى مستوى العلاقة مع الزّمن عبر تكثيف ذلك الزّمن واختزاله في لحظات وعيٍ تنهمر كشلال مصر"[3].

ونصّ (**الكعكة**) ولد من رحم الموجات الثورية العارمة التي شهدتها الحركات الأدبية والفنّية في أعقاب هزيمة (1967)، فتفجّرت الأسئلة التي عرت الأنظمة في تورط واقعيّ ومستقبليّ، وهذا التورّط هو مغامرة التجريب والخلق النابعة من سيرةٍ ذاتيةٍ داخليةٍ ملحميةٍ:

(الإصحاح الخامس)

اذكريني!
فَقَد لَوّثتْنِي العَنَاوِين فِي الصُّحُف الخَائِنَة!
لَوَّنَتْنِي... لِأَنِّي مُنْذُ الهَزِيمَة لَا لَوْن لِي

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة) ، ص98.

[2] – المصدر نفسه، ص43.

[3] – إبراهيم العريس، لغة الذات والحداثة الدّائمة، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص73.

(غَيْر لَوْن الضِّيَاع)

قَبْلَهَا، كُنْتُ أَقْرأ فِي صَفْحَة الرّمْل

(وَالرَّمْل أَصبَحَ كَالعُمْلَة الصَّعْبَة

الرَّمْل أَصْبَح أبسطة... تَحْتَ أَقْدَام جَيْش الدِّفَاع)

فَاذْكُرِينِي، كَمَا تَذْكرِين المهرِّب... وَالمطْرب العَاطِفي...

وَكَان العَقِيد... وَزِينَة رَأْس السّنَة

اذْكُرِيني إذا نَسِيتني شُهُود العَيَان

وَمضبَطَة البَرْلَمَان

وَقَائِمَة التُّهم المعْلَنَة

وَالودَاع!

الوَدَاع![1]

الشّاعر في إشارةٍ غريبةٍ ومختلفةٍ ودلالة نافرة، يحقّق ملامح العهد الآتي، فنلمس مقابلة بين طرفين متناقضين؛ الذّات والآخر (**قلت/اذكريني**) في نص (التكوين والخروج) فتتسع العلاقات وتظهر:

-بين كون (**الذات/الآخر**) بحث عن علاقات الناس ومفردات الحياة، ونحتٍ في اللّغة وإنتاج لدلالات القهر (فأزمنة القهر كلّها واحدة متشابهة تطمس اختلاف أناتها لا إنسانيتها وثمّة ضمير يحيل إلى جماعة الغائبين (شخصيات السّرد) وثمّة فعل/حدث، ماض يصفهم/ يقومون به، وثمة مكان يقع فيه هذا الوصف (ميادينها)''[2].

-**بين تحقيق الذّات/ الإنسان والرّجوع إلى الذّات بعد مناجاة الآخر**، هو فعل حلمي مقابل حالات القمع والكبت والحرمان والاستبداد.

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص278-279.

[2] – محمد فكري الجزار، استراتيجيات الشّعرية في قصيدة أمل دنقل، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، علمية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع64، صنف 2004، ص255.

واللّازمة المتكرّرة (قلت/ اذكريني) تمثّل تحقيقا لحياة متدفّقة بما فيها من حيويةٍ وحرّيةٍ ونضارةٍ، في حين هي تحقيق للذّبول والهمود والموات والتحجّر والنزيف، ونجد المقابلة (الذّات (قلت) وبين الآخر (اذكريني)، بين الهزيمة والانتصار، بين الخير والشّر، الحياة والموت.

قلت ⟷ اذكريني

*فليكن الحبّ في الأرض لكنّه لم يكن *فقد لوثتني العناوين في الصحف الخائنة!

الوداع هو المنقذ، وما يحرق الشّاعر هو الزّوال وانتقال كلّ شيء من حالٍ إلى حالٍ، إنه ينجح إلى الطفولة المفقودة، هذا الفردوس الحقيقي، وربما أحالنا إلى صراخات الماء داخل الرّحم وجريانه عبر الأصداء الملوثة المتغارقة في قرار البدء الذي يبثّه الشّاعر ويردفه من خلال تلويحة الوداع!

هـ/الإصحاح السّادس، (لِحافُ القلق وبُرودة الأصوات):

يعمد الشّاعر إلى تكرار اللّازمة (**دقّت السّاعة**) لكن مع تحديد الزّمن (**الخامسة**) بعد أن كانت (**السّاعة المتعبة/السّاعة القاسية**)؛ فتحديد الزّمن والوقت هو تحديدٌ للمواقف والأفكار والرّؤى؛ إذ تحقّقت في النهاية وفي وضوح بارز الثورة وتحقّقت مشاهد التصادم بين قوى الظلم وقوى الحياة، هو تحقيق لحلمٍ قادمٍ وإنجازٍ آتٍ؛ فالموقف الذي نشهده، صورة مغايرة بفعل تعدّدٍ مضطربٍ للقافية (هـ، **ب**، آ، **ب**، **ن**، **ب**، ر، هـ، **ب**، هـ، **ص**، **ض**، **ت**، **ن**) وبشكلٍ موازٍ يظهر أسلوب الحذف والقلق والتجمد:

(الإصحاح السّادس)

دَقَّت السّاعَة الخَامِسَة

ظَهَر الجُنْد دَائِرة مِن دُرُوع وَخُوذَات حَرب

هَا هُم الآن يَقْتَرِبُون رُوَيْدا... رُوَيدًا...

يَجِيؤون... كُلَّ صوب

وَالمِغْنُون–فِي الكَعْكَة الحَجَرِيَّة–يَنْقَبِضُون

وَيَنْفَرِجُون

كَنَبْضَة قَلْبٍ

يشْعلُون الحَنَاجِر

يَسْتَدْفِئُون مِنَ البَرْد وَالظُّلْمَة القَارِسَة

يَرْفَعون الأَنَاشِيد فِي أَوْجُه الحَرَس المقْتَرِب

يشبكُون أَيَادِيهم الغضَّة البَائِسَة

لِتَصِيرَ سِيَاجًا يَصُدُّ الرَّصَاص!

الرَّصَاص...

الرَّصَاص...

وآه...

يُغَنُّون: "نَحْنُ فِدَاؤك يَا مصر"

"نَحْنُ فِدَاؤ...."

وَتسقُّط حنجُرَة مُخرسَة

مَعَهَا يَسْقُط اسمك–يَا مِصْر–فِي الأَرض

لَا يتبقى سِوَى الجَسَد المتهشّم وَالصَّرَخَات

عَلَى السَّاحة الدّامِسَة!

دَقَّت السَّاعَة الخَامِسَة

....

دَقَّت السَّاعَة الخَامِسَة

....

دَقَّت السَّاعَة الخَامِسَة

....

وَتفَرق مَاؤك–يَا نَهْر–حِينَ بَلَغْتَ المِصَب!

* * *

المَنَازل أَضْرِحَة، وَالزّنَازِن

أَضْرحَة، وَالمدَى أَضْرحة

فَارْفَعُوا الأَسْلِحَة!

ارفَعُوا

الأَسْلِحَة[1]

الشّاعر يعمد إلى حذفٍ فاضحٍ (**نحن فداؤ....**) كحلم في واقع قهري يسلب الإنسان حريته ونرصد ذلك (**الواقع/ الحلم**) في لازمتين مكرّرتين (**و دقت الساعة الخامسة/ المنازل أضرحة**) ،فهما تلتقيان خلسة ليظهر الحلم فجأة في نهاية القصيدة: (**ارفعوا الأسلحة**)، هذا الحلم تمتدّ حدوده إلى كلّ القصائد اللّاحقة كأداةٍ جديدةٍ وأصواتٍ باردةٍ تبحث عن نسيجٍ لعلاقاتٍ آتيةٍ ضمن مدن يوتوبية مستقبلية، وبدا توظيف صورٍ سينمائيةٍ واضحةٍ بأساليب المفارقة والتضاد والاسترجاع والمونولوج والحوار والخطاب والسرد، كلّها صور تحريضية مستمرّة لثورةٍ قادمةٍ (**دقّت**) بتكرار مفردات الرّفض القاطع (**الرّصاص/ارفعوا الأسلحة**) كأفعال قلقه يمارسها الشّاعر كلحاف للغةٍ مقاومةٍ (rejectionism)، وتتجلّى في جرأة ترسيخ (**لا**) مرّةً أخرى؛ فالشّعر عند (أمل) ''لا بصورةٍ شموليةٍ وجذريةٍ في آنٍ واحدٍ، بما هو إنشاء وبما هو رؤيا لا بما هو موقف ذهني مجرّد وحسب''[2].

وفي مرحلةٍ انفعاليةٍ في الإصحاح السّادس، تظهر كلّ الاضطرابات التي يتعرّض لها الجسد من خلال صور الرّعشة والتشنّج والرّجفة والضّجر والتوتّر والغضب كلّها علامات تشكّل حالة المتظاهرين وذات الشّاعر مقابل السّلطة القمعية (**والمغنون–في الكعكة الحجرية–ينقبضون، وينفرجون، كنبضة قلب!**)، وتشتعل الحناجر الرّافضة، وتصدح بالأناشيد بتشابك الأيدي وتصدّيها للرّصاص، وكان عليها التفلّت من رصاص القامعين حتى تشكل البياضات المصيرية ونهايات الصمت الحزينة،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص279-280.

[2] – بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، دار الكندي للنشر و التوزيع ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1998 ، ص159.

عندما يسقط جسد المتظاهرين متهشّما متفجّرًا فتتداخل جسد الأنا السّاردة مع الآخر بحثًا عن دلالات الحرية؛ فالجسد كشف عن كتلة انفعالات داخلية وخارجية حركت النص وفجّرت دلالاته شكلت فيها ملامح الإصحاح والأسفار في تكرار ملفوظ انفعالي (دقّت السّاعة الخامسة) محقّقًا مشهدًا انفعاليًّا غاضبًا في هبوط وصعود، خمود واشتعال، هدوء وتوتر، تكثيف وتضعيف.

4/ ارتجافة الالتفات (قصيدة: سَرحان لا يَتسلّم مَفاتيح القُدس):

"بكائيات"

"في ذكرى أمل دنقل"

وَاقِفًا مَعَهُ تَحْتَ نَافْذَة،

أَتَأمَّل وَشْمَ الظِّلَال عَلَى

ضِفَّة الأَبدِية، قَلْتُ له:

قَدْ تَغَيَّرتَ يَا صَاحِبِي... وَانْفَطَرْتَ

فَهَا هِي دَراجَة المَوت تَدْنُو

وَلَكِنَّهَا لَا تُحرِّك صَرْخَتَك الخَاطِفَة*

(محمود درويش "بيت من الشعر/بيت الجنوبي")

في عنوان لافت، يختبئ وراء رموزٍ وأقنعةٍ ودلالاتٍ متراكمةٍ بين ثنايا عنوانٍ فرعي آخر وبين قوسين (ب**كائيات**)، تظهر شخوص جديدة "**سرحان**"**، وقد كتب (أمل) هذه القصيدة خلال الفترة التي قام فيها وزير الخارجية الأمريكي الأسبق (**هنري كيسنجر**) في السّبعينيات بمهمّة الصلح بين مصر وإسرائيل في عصر (**أنور السّادات**)، وتتكشف لنا نظرة متأنّية إلى الشخوص السّابقة التي تكاد تكون مخبوءة خلف حبكة في كلّ قصيدة، من قصائد الشاعر، التي حقّقت عهودًا مختلفةً في

* محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت (ديوان)، رياض الرّيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، شباط/فبراير، 2004، ص141.

** سرحان بشارة سرحان، الفلسطيني المهاجر الذي اتهم بقتل السّيناتور الأمريكي (روبرت كينيدي) الشقيق الأصغر لجون كنيدي (1968)، وسجن في سجن سوليداد بكاليفورنيا.

كلّ مرّة، وسنكشف من خلالها رؤيا إنسانيةً وسياسيةً تكاد تكون تشكيلاً وخلقًا لوعيٍ جديدٍ وإحباطٍ ويأسٍ متجدّدين! يقول (أمل):

(الإصحاح الأول)

عَائِدُون، وَأَصْغَر إِخْوَتهم ذُو العُيُون الحَزِينَة

يَتَقَلَّب فِي الجب

أَجْمَلُ اخْوَتهُم... لَا يَعُود!

وَعَجُوز هِيَ القدْس (يَشْتَعِل الرَّأْسُ شَيْبًا)

تَشُمُّ القَمِيصَ، فَتَبِيض أَعْيُنها بِالبُكَاء

وَلَا تخلَعُ الثَّوْبَ حَتَّى يَجِيء لَهَا نَبَأ عَنْ فَتَاهَا البَعِيد

أَرْض كَنْعَان–إِنْ لَم تَكُن أَنْتَ فِيهَا–مرَاعٍ مِنَ الشَّوْك

يُورِثُهَا الله مَن شَاء مِن أُمم،

فَالذِي يَحْرس الأَرْضَ رَبُّ الجُنُود

آه مَن فِي غدٍ سَوْفَ يَرْفَعُ هَامَتهُ

غَيْر مَن طَأْطَأوا حِينَ أزّ الرَّصَاص؟

وَمَن سَوْفَ يَخْطِبُ–فِي سَاحَة الشُّهَدَاء–

سِوَى الجُبَنَاء؟

وَمَن سَوْف يَغْوِي الأَرَامِل إِلَّا الذِي

سَيَؤُول إِلَيْه خَرَاج المدِينَة؟!![1]

لكن... قبل كشف هذه الرّؤيا، لابد من التوقف عند المتعالية النصية (**العنوان**)، فهو يتقاطع بشكلٍ واضحٍ وصريحٍ مع نصّ الشّاعر (**محمود درويش "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"**)*

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص281–282.

* القصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) لأمل دنقل كتبت بعد ما كتبه محمود درويش عن المدينة في العديد من قصائده، وبعدما كتبه الشاعر مظفر النواب في (وتريات ليلية) بين (1970–1975).

المكتوب عام (1972) في ديوان (**أحبك ولا أحبك**)، ونص الشّاعر (**أمل**) كتب عام (1975)، في ديوان (**العهد الآتي**)؛ فسرحان كمفردة وفي دلالاتها المحكية المصرية، تشير إلى التيه والشّرود، وهذا واضح في نص (**درويش**) أيضًا فهو عنده قناع جماليّ رافض لكنه يعيش تمزّقًا يائسًا عند ارتباطه بشرب القهوة في الكافتيريا في خلفيةٍ تناصّيةٍ هشة مع عنوان الدّيوان (**أحبّك ولا أحبّك**)*، لكن (**سرحان**) عند (**أمل**) كقناع رافض، يشير إلى عطش الشّخوص إلى الثورة، عندما ينفي في المتعالية (**لا يتسلم مفاتيح القدس**)، لنعود إلى المربع الرّافض (**لا**)، فالمجد للرفض هنا في قلبٍ تضادّي عنيفٍ، يدلّ على قدرةٍ فنّيةٍ ولغويةٍ ودلاليةٍ ملتفةٍ؛ فالشّاعر هنا لا يتقاطع مع زمن صلاح الدّين في فتوحاته للقدس فـ (**لا يتسلم**)، تشير إلى احتجاج وانتفاضة ونفي للخنوع والاستسلام فهي في استبدال دلالي، عودة للمقاومة في ظلّ عناصر عديدة كلّها نافرة، وصامتة، يعضد ذلك العنوان الفرعي (**بكائيات**)، والعنوان الكبير للدّيوان (**العهد الآتي**) فسرحان في حقّه المشروع للدّفاع عن أرضه يقابل حشودًا من الجموع (**سلطة الجمع/ بكائيات**)، لكنها حشود تقاوم خوف الذّات من الفقد، فيجازف الشّاعر بلغة متشظّية مرتجفةٍ مرّة إلى الوراء، ومرّة إلى خلق أزمنةٍ مستقبليةٍ أكثر نورًا وإشراقًا.

والمقطع الأول في تناصٍ مع **الكتاب المقدّس****، ومع نصّ **القرآن الكريم**، وقد وردت في سِفر التكوين: " { **ورأى حلمًا آخَر فقصّه على إخوته قال: رأيت حلمًا آخر، كأن الشّمس ساجدةً لي والقمر وأحد عشر كوكبًا، ولما قصه على أبيه وإخوته انتهره أبوه وقال له: ما هذا الحلم الذي رأيته؟ أنجيء أنا وأمك وإخوتك فنسجد لك إلى الأرض؟ فحسده إخوته، وأمّا أبوه فحفظ هذا الكلام في قلبه** }"[1] ونلمح توظيف الأسلوب القرآني " وهنا نقف مع الاستدعاء

* كتب محمود درويش قصيدة (تحت الشبابيك العتيقة) في أعقاب النكسة، وكتب نثرا (تقاسيم على سورة القدس) ونشر في كتابه (يوميات الحزن العادي) و(سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا).

** توظيف (أمل دنقل) لنص ديني من الكتاب المقدس والقرآن الكريم حول قصة يوسف عليه السّلام فعبر أربعة عشر إصحاحا من سِفر التكوين (37–50) عرضت الثوراة القصة كاملة من النهاية وهي مختلفة في روحها عن القصة التي وردت بها في القرآن الكريم فضلا عن الاختلاف في الحقائق والمعلومات وفي القرآن الكريم، سورة كاملة باسم يوسف رقم 12 وعدد آياتها 111.

[1] – الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والعهد الجديد، سِفر التكوين، اصحاح 37/9–11، ص 46.

القرآني على ما حدث مع يوسف وإخوته عند إلقائه في الجبّ "[1] وذلك في قوله تعالى: ﴿ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ﴾[2]، وقوله عز وجل: ﴿ فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ ﴾[3]، والشّاعر في محاولة تشكيل (**نص شعري مقدّس**) خاصّ بالشّاعر أو بيان مقدّس مع استمرار النفي (**أجمل إخوتهم... لا يعود**)، وفي عتبةٍ استهلاليةٍ بين نصّ (**درويش**) ونص (**أمل**)، استبدال درامي صادم بين (**يجيؤون**) و(**عائدون**)، فلعبة الإضاءة والظّلال، منحت النص فضاءً مثيرًا لافتًا للقلق والارتباك والسّؤال والمونتاج بين المقطعين، حادّ في تباينه الكبير بالارتكاز على نفسية الشخصية الأساسية في مسار كلّ النصوص ومسار حياة الشاعر الدّراماتيكية المؤثّرة المتوترة، في حين أنّ الشاعر تتكاثف مرجعياته الدّينية بين الكتاب المقدّس والقرآن الكريم، والذّات والحياة في آنٍ، تعلو لوحة تراثية دينية تاريخية (**قصة يوسف عليه السّلام**) في شاعرية مشرقة وكأنّه يرسم "**قصيدة السّيرة الذّاتية**"[4] في حضورٍ شخصيّ وبلغةٍ صادقةٍ وإشراقةٍ روحيةٍ وإيقاعٍ حزينٍ؛ فالشّاعر (أمل) مسكون بالشعر ومتورط فيه، والكتابة ليست سجادة فارسية يمشي عليها الكاتب كما يقول (**جان كوكتو** Jean Cocteau)* ولا مخدّة من ريش العصافير، الكتابة عمل انقلابي، وهذا ما يحيل المقطع إلى مراجع متعدّدة حافلة بعلاماتٍ لغويةٍ متعاليةٍ:

---

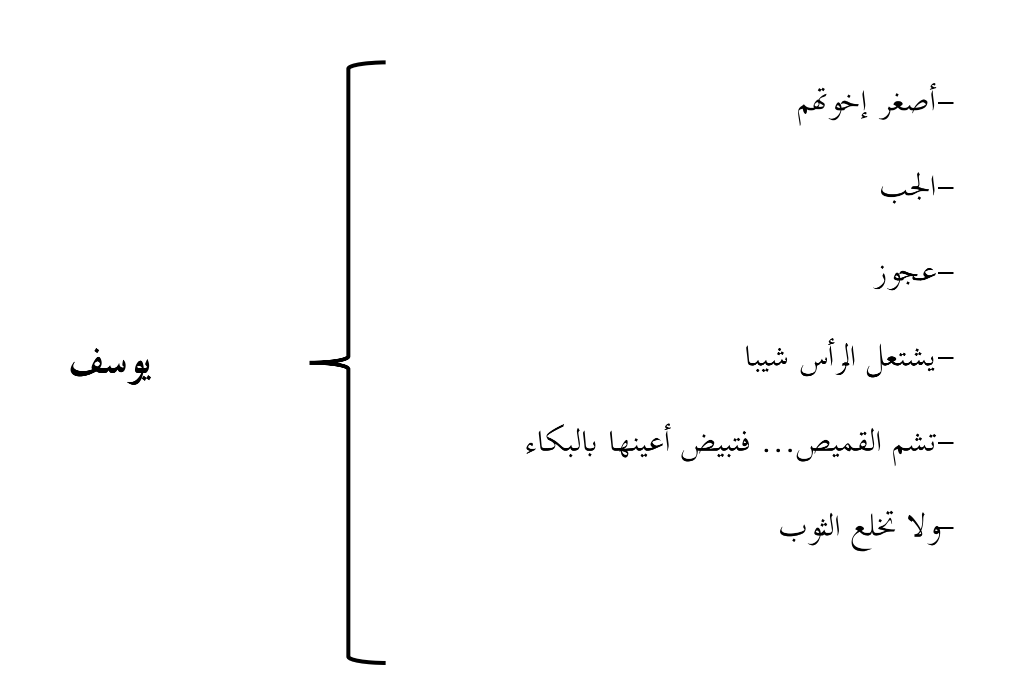
[1] – عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص52

[2] – سورة يوسف، آية 10.

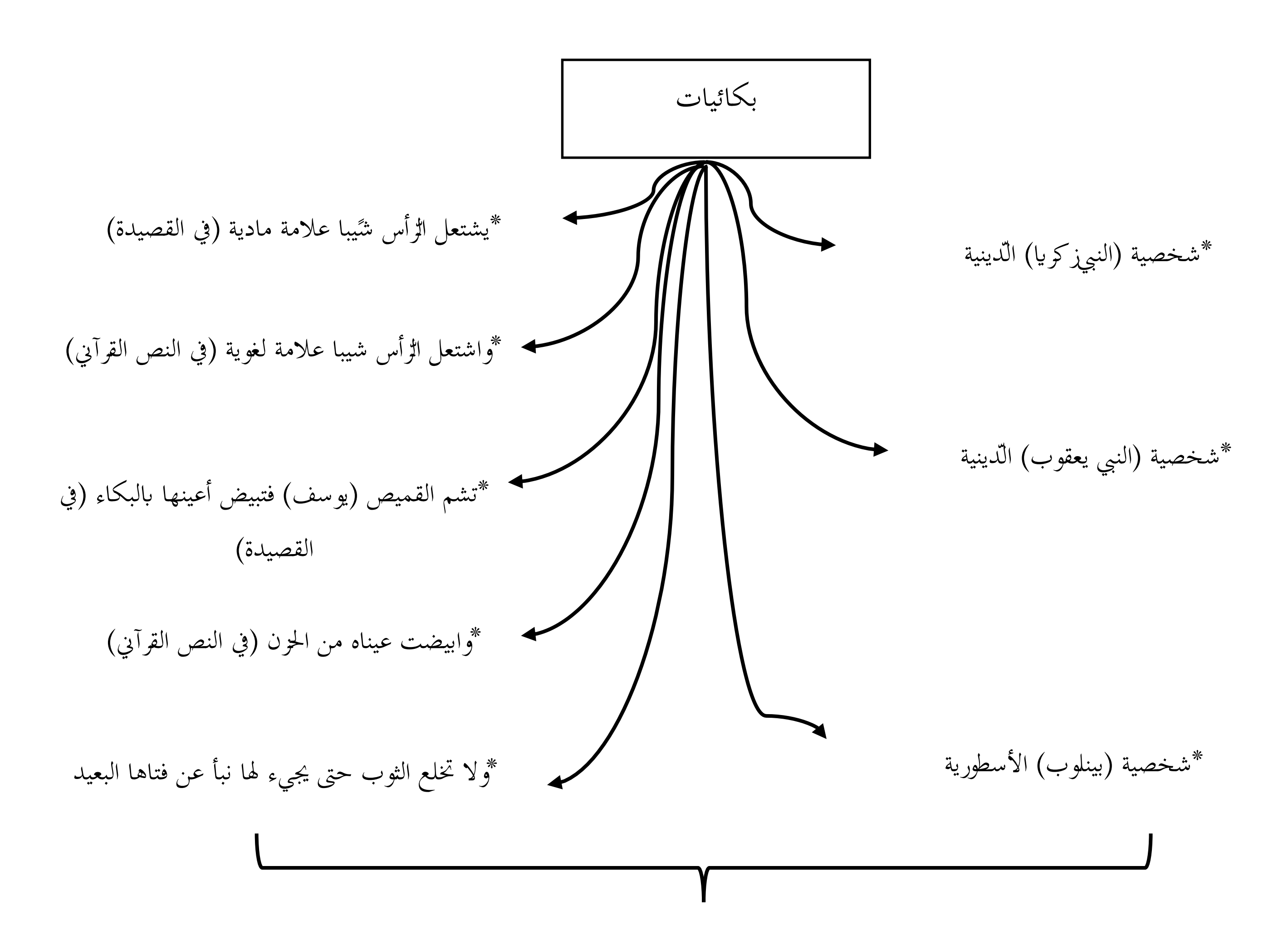
[3] – سورة يوسف، آية 15.

[4] – آمنة زيتون، أشكال حضور الذات الشاعرة في شعر عثمان لوصيف، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع 50، مجلد أ، ديسمبر، 2018، ص99.

*جان كوكتو، jean cocteau: (5 جويلية 1889–11 أكتوبر 1963)، كاتب مسرحي ومبدع وفنان ومخرج فرنسي من مسرحياته (أنتيجون، صوت الإنسان، بيت من زجاج).



فالعلامات هنا ترتبط بسياق نصٍّ دينيّ وما كان من إخوة (**يوسف**) وتبرز مفردة (**عجوز**) التي ترتبط بالنبي (**زكريا**)، ولكنها في النصّ ترتبط بالمكان (القدس) وهي التيمة المركزية التي تنتج كلّ العلامات الأخرى والشّخوص المتشظّية:



انتظار القدس لمن يخلص لها وانتظار بنلوب لزوجها الغائب وانتظار (سرحان) في لا نهائية السّكون والصمت في توزيعٍ لصورٍ الطأطأة والجبناء والغاوين!!

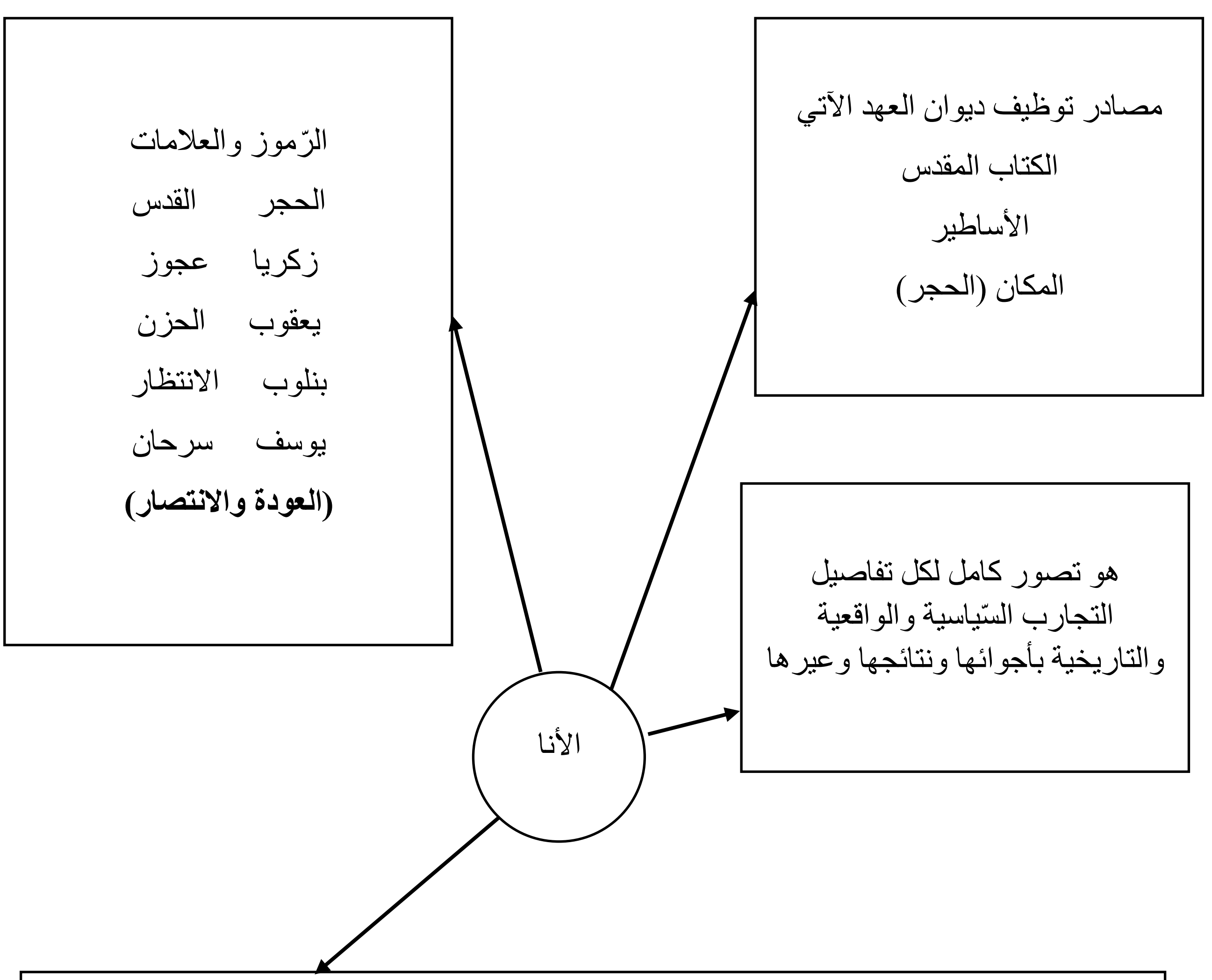
سرحان ينفي كلّ عناصر الانتصار بـ (**لا**)، لكنه في حقيقة الأمر ينتصر للثورة بـ (**لا**) كرمزيةٍ دالةٍ على رفضه لحالة الصمت التي مارستها شخوص بكائية، ليرتفع بنبض اللّغة إلى (**ميتالغة**) في شاعريتها وأفقها المفتوح، فتحتشد كلّ الأصوات في بنى عميقة لكن الصوت المترع بالنهوض والصراخ، هو صوت الشاعر في حركةٍ فرديةٍ متناثّرةٍ داخل دائرة الجماعة، هو صوت الحرية في خطٍّ هندسيّ ضمن دائرة لولبية وكما أنّ البحر محدود بالشواطئ والريح محدودة بالجبال والأنهار محدودة بالشواطئ والريح محدودة بالجبال والأنهار محدودة بضفافها والطائرات محدودة بمدارج الصعود والهبوط والعصافير محدودة بمساحة أجنحتها فإنّ الإنسان محدود هو الآخر بمسؤولية، مسؤولية الكلمة؛ ولهذا فإنّ النص يُحيلنا إلى شخصية الشاعر الرّمز الذي يُولد كلّ الرموز الأخرى وكلّ المتعاليات النصية السّابقة (**سرحان، يوسف، زكريا، يعقوب، بنلوب، القدس**).

يتخذ الشاعر من ضمير (**الأنا**) صوتًا سرديًّا متحفّزًا بأحزان الذّات ليتشكّل نصه، نص السّيرة الذّاتية " فتقلّل المسافة الفاصلة بين السّارد والشخصية المركزية"[1]، ويبدو أنّه مسكون بعقدٍ أو ميثاقٍ مع المتلقي " بوجود قواعد صريحة ثابتة "[2] بأدواتٍ فنّيةٍ متعالية كـ العنوان أو الإهداء أو المقدمة أو حتى الأحاديث الصحفية أو الإعلامية.

---

[1] – خليل شكري هياس، القصيدة السّير ذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص26.

[2] – فيليب لوجون، السّيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص13.



الدّيوان (العهد الآتي)، يحمل التاريخ كل خيباته وآماله وأحلامه وعهوده وكينونته و هو ضمير القلق والاستبدال والتضاد والنحت في الماضي والحاضر واللّغة والإيقاع، ضمير يطرح التساؤلات الوجودية ويبحث عنها في كل العهود والبيانات، لكنه لا يجد إلا صوته في هجرة داخلية بعهود آتية مستقبلية فقط فالأنا معادل موضوعي لكل العلامات والرّموز والعهود والتجارب وكأن الشاعر عزيف الوصال والهجران والألم والعشق، هو يجري بكل اندفاعاته الاستعرائية وحقا تبدو لغته في العهد الآتي جبة تماما محتربة مشتجرة مع الجسد الرّغبوي في الرّفض والكتابة ثرة غنية في سياقاتها ومشهدياتها السّردية.

ب/ الإصحاح الثاني (الفارسُ الغريُب واللّغَة الشائِخة):

يمسك الشاعر بخيطٍ جديدٍ وحكمةٍ فاجعةٍ في مقطعٍ قصيرٍ جدًّا من الإصحاح الثاني، حيث يتناصّ مع قصة الحكيم الإغريقي "**إيسوب**"* فينسج تفاصيل التجربة العربية التي لا ترغب في الثورة وتستبدل ذلك بالصمت والنفط، حتى يجد نفسه وحيدًا كصوتٍ صارخٍ وضميرٍ خانقٍ كمتكلّمٍ وحيدٍ:

(الإصحاح الثاني)

أَرْشُق فِي الحَائط حدّ المطْوَاه

وَالموْت يَهُبُّ مِن الصُّحُف الملْقَاه

أَتجزَّأ فِي المرْآه

يَصْفَعُنِي وَجْهِي المتَخَفّي تَحْتَ قِنَاع النّفط

"مَنْ يَجرؤ أَنْ يَضع الجرَس الأَوَّل فِي عُنُق القطّ؟"[1]

الشاعر هو الوحيد أيضًا من يجرؤ على كشف الحلم وكلّ عهوده الآتية ولتبقى كلّ الفئران هامشية، مستدلاًّ على ذلك بقصة الحكيم الإغريقي (**إيسوب**) وحكايته الخرافية بين القطّ والفئران والجرس، فمن يجرؤ أن يُدافع عن وطنه وعن أرضه، وعلامة الاستفهام (؟)، تزيد من اكتمال المشهد الفاجع وغربة الفارس الوحيد (**الشاعر/ الأنا**) وشيخوخة اللّغة التي يريدها تراثية، دومًا مدفوعة

---

* إيسوب: (620 ق.م–564ق.م) حكيم اغريقي اشتهر بحكايات خرافية تسمى بـ (خرافات إيسوب) في اليونان القديمة وهي (الجندب والنملة–الثعلب والعنب–الثعلب والأسد المريض–الغراب والثعلب)، وله الحكاية الخرافية (الفئران والقط والجرس). عقدت مجموعة من الفئران يوما ما اجتماع لتضع فيه خطة للتخلص من عدوها اللّدود القط، وعلى الأقل رغبت في إيجاد طريقة تعرف بها وقت مجيء القط ليكون لديها وقت كاف للفرار لأنها عاشت في هلع شديد مقيم من مخالب القط حتى شق عليها مغادرة جحورها في اللّيل أو النهار، جرت مناقشة خطط كثيرة إلا أن أيا منها لم يبد صالحا للأخذ به، وأخيرا قام فأر فتي وقال: عندي خطة غاية في البساطة إلا أنني أدرك أنها ستكون ناجحة، كل ما نحتاجه تعليق جرس في رقبة القط، وحين نسمع رنينه نعلم أن عدونا قادم، فدهشت كل الفئران من أنها لم تفكر في تلك الخطة من قبل. غير أن فأرا هرما نهض وسط فرحتهم وقال: أرى أن خطة الفأر الفتي أعجبتكم جدا، لكن دعوني أسألكم سؤالا واحدا: من سيعلق الجرس في رقبة القط؟ فسكتت جميع الفئران.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص282.

بالتناقضات والانغلاق والتلاشي والهزيمة، والنصّ كلّه يؤكّد '' أنّ الشّاعر أخذ يتكلّم عن نفسه باختيار صيغة المتكلّم بالاستعانة بتقنية الالتفات''[1].

ج/ الإصحاح الثالث (واقعية اللّغة وإيقاع التصوير):

مشهدٌ جديدٌ على العين يُعيد تشكيله الشّاعر (أمل) لشخصية جنوبية "**فيروز**"* حاضرة في زاوية جانبية من مشاهد الجدار العربي المتمزّق، فيزيح الكاميرا السّينمائية بعيدًا:

(الإصحاح الثالث)

مَنظَر جَانِبِي لِفَيْرُوز
(وَهِي تطلّ عَلَى البَحْر مِن شُرْفَة الفَجْر)
لُبْنَان فَوْق الخَريطَة
مَنْظَر جَانِبِي لِفَيْرُوز
وَالبُنْدُقِيَّة تَدْخُل كلّ بُيُوت (الجنوب)
مَطَر النَّار يَهْطُلُ، يَثْقُب قَلْبًا... فَقَلْبًا
وَيَتْرُك فَوْقَ الخَرِيطْة ثقْبًا... فَثُقْبًا
وَفَيْرُوز فِي أُغْنِيَات الرّعَاة البَسِيطَة
تَسْتَعِيد المرَاثي لِمَن سَقَطُوا فِي الحُروب
تَسْتَعِيد الجَنُوب![2]

---

[1] – سيد رضا مير أحمدي/علي نجفي إيوكي/زهراء سهرابي كيا، تحليل المقومات الأسلوبية لقصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) للشاعر أمل دنقل، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها (نصف سنوية محكمة)، جامعة سمنان، جامعة تشرين، اللّاذقية، سوريا، إيران، ع24، خريف وشتاء 1395هـ/2016، ص141.

* فيروز: نهاد وديع حداد (21 نوفمبر 1935) والمعروفة فنيا باسم فيروز مطربة لبنانية ولدت ببيروت لبنان، من أشعر أغانيها: لبيروت، تراتيل الميلاد–شط اسكندرية–زوروني كل سنة مرة–زهرة المدائن، ومن مسرحياتها: صح النوم–ناس من ورق–هالة والملك–عودة العسكر.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص282–283.

في سردٍ إنشاديّ حزينٍ وصورةٍ جزئيةٍ؛ لكنها بانورامية كمعادل موضوعي للتهاون والتقاعس والسّكون (**وهي تطلّ على البحر من شرفة الفجر**)، في حين تبرزُ صور النار ومطر الرّصاص الذي يثقب الخريطة، وهو مشهد " يخضع لظاهرةٍ عاطفيةٍ وجدانيةٍ؛ ونعني بها الغنائية السّاحرة"[1]، ويظهر ذلك عبر تكرار الأصوات والجملة (**منظر جانبي لفيروز**) والامتدادات الصوتية (**فيروز، الجنوب، الخريطة، البسيطة، الحروب، الجنوب**)؛ فتقنية المشهد التصويري الجزئي وهي تطلّ على البحر والاستبدال الزّمني بدل المكاني (**شرفة الفجر**)، تجعل السّرد الإيقاعي والانشادي في سياق استشرافي، فبندقية الموت والثورة في كلّ مكان (**مطر النار يهطل**)، لكنّها بالمقابل تتقاطع مع مراثي الاستسلام والخنوع والسّكوت، ليمتدّ الصوت من (**سرحان**) إلى (**فيروز**)، كعلاماتٍ محفورةٍ يومية كنقوش حجرية، لكنّها ثابتة في مشهد الصورة العام وكمعادل لصوتٍ واحدٍ وقناعٍ واحدٍ "تتباين أنواع تجلياته الشكلية حسب تعدّد الأشكال التي يخترقها أو يؤسّسها بدءًا من المونولوج الدّراسي القادر على إيجاد شخصيةٍ دراميةٍ كاملةٍ"[2]، وسيتجلّى ذلك واضحًا في الإصحاح الرّابع.

د/ الإصحاح الرّابع (تعليق على ما حدث/ إيقاعات):

أمل دنقل مبدع متحفّز قادر على البوح وقلب سرائر الأبطال والأقنعة والرّموز وتحقيقهم في الزمان وتحفيزهم في المكان وإضاءة غياباتهم وتظليل حضوراتهم لتسطع وتتوهّج في ممكنّات التعبير واستحالات اللّغة وقصف وبتر المعاني وزلزلتها وبركنتها وتحثيثها.

وتحويرها وإزاحتها، إنّها في تفجّر المجاز ودمار الشعر وصوت الكتابة وتحثيثها كي تتحوّل إلى إضاءاتٍ وأنوارٍ في الاجتراحات والمطارحات والكشوفات والاستبصارات؛ فهو يحاول الغوص داخل النفس البشرية أيضًا؛ ولذلك لم تكن الظروف الصعبة وعنف الآلام غالبة على إرادة الحياة والحبّ والحرية وتحقيق السعادة:

---

[1] – شارف مزاري، جمالية التلقي في القرآن الكريم (أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص115.

[2] – ندى إبراهيم المقدح، رمزية الهروب والتقنع عند أمل دنقل (قصيدة سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) أنموذجا، مجلة الحداثة (فصلية ثقافية محكمة تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة)، بيروت، لبنان، ع211/212، صيف وخريف 2020، ص343.

(الإصحاح الرّابع)

البَسْمَة حُلم

وَالشَّمْسُ هِي الدِّينار الزَّائِف

فِي طبق اليَوْم

(مَنْ يَمْسَحُ عَنِّي عَرقِي فِي هَذَا اليَوْم الصَّائِف)

وَالظّل الخَائِف

يَتَمَدَّدُ مِن تَحْتِي

يَفْصِل بَيْنَ الأَرْض.... وَبَيْنِي!

وَتَضَاءَلت كَحَرْفٍ مَاتَ بِأَرْض الخَوْف

(حاء... باء)

(حاء... راء... ياء... هاء)

الحَرْف: السَّيْف

مَا زلتُ أَرُود بِلَاد اللَّوْن الدَّاكن

أَبْحَثُ عَنْهُ بَيْنَ الأَحْيَاء الموْتَى وَالموْتَى الأَحْيَاء

حَتَّى يَرتَدَّ النَبْضُ إِلَى القَلْب السَّاكِن

لَكِن...!![1]

في إيقاعٍ مفاجئ تتجلّى العهود الآتية في طلب السعادة والحياة، وكمخرج له رؤيته السينمائية الخاصّة واللافتة الجديدة من (كادرات) وحركة كاميرا وحركة الشخوص نجد لغةً متماسكةً تتمدّد كما يتمدّد الظلّ الخائف من تحت كلّ هاته الأقنعة بحثًا عن جماليات بصرية وموسيقية:

(حاء... باء)

(حاء... راء... ياء... هاء)

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص283-284.

(الحبّ والحرية، بوعيٍ شديدٍ وصدقٍ ساطعٍ، لكنّها أصوات تتضاءل وتصطدم بكلّ أصوات (**اللّون الدّاكن**) و(**القلب السّاكن**) و(**الدّينار الزّائف**)، فتتشابك كلّ النصوص الغائبة كنصّ الشّاعر (**الموت في الفراش**):

سَرْحَان يَا سَرْحَان

وَالصَّمْت قَد هَدَّكَ

حَتَّى مَتَى وَحدَكَ

يخفرك السجان؟[1]

فالإيقاعات كلّها مجتمعة، تتزايد وتتوالى في سمفونية المتعاليات غنية شفافة وجدانية وصادقة ورقيقة في إحباطاتها الرّاسخة وأحلامها في آخر المشهد:

(**لكن...!!**)

ونجد أنّ الشاعر (أمل دنقل) قد نشر سابقًا مقاطع (**الإصحاح الثاني والثالث والرّابع**) كجزءٍ من قصيدة عنوانها "**العراف الأعمى**"[2]، نُشرت في مجموعته الشعرية تحت عنوان (**قصائد غير منشورة**) جمعها شقيقه (**أنس**)، وتمّ نشر هذه الطبقة عام (1995) عن دار العودة بيروت ومكتبة مديولي القاهرة والقصيدة كما جاءت في المجموعة:

---

[1] - المصدر السابق، ص251.

[2] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1995، ص65-66-67-68.

نسخة القصيدة غير المنشورة وبها مقاطع من الإصحاحات.

العراف الأعمى

قولى من أين؟

الصمت شظايا..

والكلمات بلا عينين!

... ...

للمنى الليل.. وأدخلنى السرداب

(قدماى نسيتهما عند الأعتاب

ويداى تركتهما فوق الأبواب)

إنك لا تدرين

معنى أن يمشى الإنسان.. ويمشى..

(بحثا عن إنسان آخر)

حتى تتآكل فى قدميه الأرض،

ويذوى من شفتيه القول!

٦٥

آلاف الأوجه فى وجهى..

لكنك لا تدرين

أى وجوه تتدلى منها بسمات الزيف

ضائعة المعنى، متآكلة الأنف

... ...

أرشق فى الحائط حد المطواة

والموت يهب من الصحف الملقاة

أتجزأ فى المرآة

يصفعنى وجهى المتخفى بقناع الذل

أصفعه.. أصفع هذا الظل

كل الناس يفارقهم ظلهم عند الليل

إلا ظلى.....

ينسل معى، يتمدد فوق وسادى المبتل!

البسمة حلم

والشمس هى الدينار الزائف

فى طبق اليوم

من يمسح عنى عرقى فى هذا اليوم الصائف؟

والظل الخائف

يتمدد من تحتى، يفصل بين الأرض.. وبينى!

... ...

وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف:

(حاء.. باء..)

(حاء.. راء.. ياء.. هاء)

الحرف السيف

ما زلت أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى.. والموتى الأحياء

حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن..!!

... ...

وأخيرا عدت

أحمل فى صدرى صمت الطاعة

وبلا.. ساعة

ما جدوى الساعة فى قوم قد فقدوا الوقت؟

ورجعت بدون كتاب غير كتاب الموت،

وضجيج الناس

أغنية.. كغطيط نعاس:

«لم نولد لنهز الدنيا»

«لم نخلق لنخوض معارك!»

«نحن ولدنا..

للألهام..

للأحلام..

للصلوات..»

...

ضمينى فى صدرك.. حتى أتنبأ

وأنا لا أكتب.. أو أقرأ!!

- ١٩٧٤ -

٦٨

هـ/ الإصحاح الخامس (سريالية الشعر والمكان):

وكأنّ الشّاعر (أمل) في الإصحاح الخامس يحاول أن يحقّق عالما يستطيع تحقيقه في نصوصه الأولى، فيتسلّل بين كلّ المشاهد، بسريالية الشّعر والحدث، ولعلّ أهمّ ما أنجزته السريالية " هو تلافي الخطاطات الجاهزة سلفًا"[1]، فالتقنيات السّريالية المختلفة المستعملة في الكتابة والفنّ كانت تهدف أساسًا إلى " إظهار الإنسان كما هو في ذاته، في طبيعته البدائية Primitive حتى يستعيد كلّ قواه النفسية ويصبح كامل الحرية"[2]، وفي لعبةٍ فنّيةٍ يعود الشّاعر إلى زاويةٍ جانبيةٍ متنقّلاً بين شخصيته البارزة (**فيروز**) إلى المكان (**عمان**)، وما حدث من وقائع في مجزرة أيلول (1970):

(الإصحاح الخامس)

مَنْظَر جَابَنِي لعَمَّان عَامَ البُكَاء

وَالحَوَائط مَرْشُوشَة بِبَقَايَا دَم لَعِقَتهُ الكِلَاب

وَنُهُود الصَّبَايَا مَصَابِيح مُطْفَأَة فَوْقَ أعْمِدَة الكَهْرَبَاء

مَنْظَرٌ جَابَنِي لعَمَّان

وَالحَرَسُ المَلَكِي يُفَتِّشُ ثَوْبَ الخَلِيفَة

وَهُوَ يَسِير إِلَى "إيلْيَاء"

وَتَغِيبُ البُيُوت وَرَاءَ الدُّخَان

وَتَغِيب عُيُون الضَّحَايَا وَرَاء النّجُوم الصَّغِيرَة

فِي العَلَم الأَجْنبِي

وَيَعْلُو وَرَاء نَوَافذ "بَسْمَان" عزف البَيَان[3]

---

[1] – بوريس إيخنباوم وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص85.

[2] – صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص132.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص284.

الأمكنة في (**كادر كبير**) وتوليف يوحي بعبثيةٍ مفاجئةٍ بين ما كان غريبًا في منظرٍ جانبيٍّ لفيروز وهي تطلّ على البحر وبين الحوائط المرشوشة ببقايا الدّم والكلاب تلعق الموت كبيان مفزعٍ، والموت (**ولو كان مبكّرًا**) لم يكن من قطع في مساره الرّمزي والفنّي، فالتوقف في الإصحاح الرّابع هو اختيار فلسفي للسؤال الوجودي عند الشّاعر (أمل).

ما هي الكيفية الجديدة التي يقول بها؟، وهل ستشترك على أصوات (**حاء، باء/حاء، راء، ياء، هاء**) لكنه يشترك بشكلٍ سريعٍ مع مفردات الفاجعة وألوان الموت، وتوزيع الدّم موزعة (**حوائط مرشوشة ببقايا دم / نهود صبايا مطفأة**) تغيب البيوت ، وتغيب كلّ الشخوص حتى "**إيليا**"* صوت العودة والحقّ، الرّافض لظلم الملك (**آخاب**) وزوجته (**إيزابيل**)، فتعلو الأمكنة أكثر فأكثر (**عمان/ بسمان/ القدس**) كلّها تجسد رمزية الحجر الثابت الصامد والبنية الضاغطة وهي بنية المحور والهذيان فاللاّشكل هو قانون النصّ عند (أمل دنقل).

و/الإصحاح السادس (مرآة النصّ وبشارة العهد):

العهد عقد بين طرفين، يلتزم فبه الطرفان بميثاقٍ وبنود لا يمكن التخليّ أو التخلي أو الحياد عنها " والعهد انفتاح النصّ على كل الأوقات والأزمنة"[1]، ولما كان العهد عند (أمل دنقل) مرتبطًا بزمن مستقبليّ نافيًا كلّ الأزمنة القديمة والجديدة، فسنجد أنّ الإصحاح السادس، رؤيا تسجيليةٍ قصيرةٍ في كثافةٍ إبداعيةٍ، بتوظيف كاميرا التصوير لرصد كلّ عناصر العهد المحتملة بكلّ تفاصيله، حتى يبقى العهد راسخًا بين كلّ الأطراف؛ بل بين الشاعر وكلّ أدوات وعناصر الكون:

(الإصحاح السادس)

اشْتَرَى فِي المسَاء

قَهَوَة، وَشَطِيرَة

---

* إيليا: هو من أبناء اليهودية ورد ذكره في التناخ في سفر الملوك الثاني في عهد الملك آخاب وذكر في العهد الجديد عند تجليه مع المسيح ويعتقد أنه سياتي قبل المجيء الثاني للمسيح ويسمى في النص العبري (إيلياهو) ومعناه الرب، وفي اليونانية (إلياس).

[1] – حسين زيداني، التحليل المستقبلي للأدب (بحث مؤسس للتكوين المستقبلي للأدب وممهد للقراءة المستقبلية للأدب)، ص105.

وَاشْتَرى شَمْعتَيْن، وَغدَّارَة، وَذَخِيرَة

وَزُجَاجَة مَاء

....

عِنْدَمَا أطْلَقَ النَّار كَانَتْ يَدُ القُدْس فَوْقَ الزِنَاد

(وَيَدُ الله تَخْلَعُ عضنْ جَسَد القُدْسِ ثَوْب الحِدَاد)

لَيْسَ مِن أَجْل أَنْ يَتَفَجَّر نَفَط الجَزِيرَة

لَيْس مِن أَجْل يَتفَاوضَ من يَتَفاوض

من حوْلَ مَائِدَة مُسْتَدِيرَة

ليس من أَجْل أَنْ يَأْكُلَ السَّادَة الكسْتَنَاء[1]

أمل دنقل، اختار في تسجيلاته، الأماكن، لتضع الفرد والذات في مجابهة العهود **(قهوة، شطيرة، شمعتين، غدارة، ذخيرة، زجاجة ماء)**، الآن ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ كل تلك العناصر والعلامات هي بشارة حقيقية، تعطي انطباعًا للمتلقي أنّه يشاهد قطعًا من الواقع الخالص، ممّا يجعله قادرًا في الوقت ذاته على تصديقه بطريقةٍ جديدةٍ، أن ترى وأن تفهم في حركة فارقة بين قوسين (....) نوبة حزن، عندما أطلق النار بقدرة الإله فتوحد مع **الذّات والإنسان وسرحان وسبارتكوس،** في إضاءةٍ غريبةٍ مع المكان، العلامة الحقيقية المضيئة عند الشاعر فكانت الأقواس دلالة على خلق عهدٍ دائمٍ قادرٍ على خلق نظامٍ جديدٍ وعلاماتٍ جديدةٍ ولغةٍ جديدةٍ في عالمٍ يزداد ارتباكه وقلقه أكثر فأكثر، والنفي المتكرر **(ليس)** هو تأكيد على استحالة نقض العهد الآتي واستحالة استسلام، فالنفي هو بيان انتصار قادر والسطر الأخير، هو بيان لأقسى درجات الإدانة وتصوير الخواء!

ز/ الإصحاح السابع (مأساة الرصاص واعترافات اللّون الأسود):

يحتلّ اللّون الأسود في هذا المقطع الوامض، القصير جدًّا، معرضًا كاملاً؛ بل إنّه يحتلّ كلّ الدّواوين، حيث يتناصّ دينيًّا مع قوله تعالى: ﴿ لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ﴾*.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص284-285.

* سورة الفتح، الآية 2.

(الإصحاح السابع)

لِيَغْفِرَ الرَّصَاص مِن ذَنْبِكَ مَا تَأَخَّر

لِيَغْفِر الرَّصَاص... ياكيسنجر[1]

الشّاعر في تبادل تضادّي حادّ، بين **(الله/ الرصاص)** بين **(العهود القديمة والعهود الآتية بين الماضي والحاضر والمستقبل بين الظلم والعدل بين القبح والجمال)**، وهي كلّها تقيم أشكالاً شاعريةً بارزةً في كثافةٍ لغويةٍ دلاليةٍ بقراءاتٍ متعدّدةٍ، فإبراز الرّصاص كعلامة قوية لكلّ الأزمنة والأمكنة هو شعار لقسم وعهد وبيان ناري في مقابل الحفاظ على الحجر **(المكان)**، وهو شعار أيضًا للفصل والنهاية، فلم يعد مكانًا للتفاوض والاتفاقيات التي عقدها **(كيسنجر)** في مفاوضاته الشهيرة **(خطوة بخطوة)**؛ فالرّصاص هو مأساة حقيقته لكلّ أوراق الاستسلام والصمت؛ ولذلك كان التكرار بليغًا وفي عهوده الآتية في **(مراثي اليمامة)** ستبقى خصومة الشاعر مع الله**!!**.

5/ أمل دنقل، يورق ورودا في القلب (قصيدة :سِفر ألف دال):

"ثمة سنوات تطرح أسئلة وسنوات أخرى تجيب عنها"

(زورا نيل هيرتسونZora Neale Hurston)*

في نصوص سابقة، كانت الصور السينمائية متلاحقة في إطار درامي صادم حادّ وفني، فلعبة الإضاءة والظلال والألوان منحت **(العهد)** فضاءً مثيرًا للسؤال الملحّ والارتباك الدّائم بالبيانات المتراكمة والمونتاج الحادّ في كلّ مقطع متواصل، حيث يرتكز على نفسية الشّخوص الأساسية في مسار الثورة والرّفض والمعاناة الذّاتية، يشير إلى ذلك العنوان فالعتبة النصية لم ترسم بهذا الشّكل إلا لغاية تقتضيها رؤيا (أمل) الواقعية الحالمة المهيمنة على تجربته الشّعرية (س **ِفر ألف دال/ سِفر أمل**

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص285.

* زورا نيل هيرستون: Zora Neale Hurston (7 يناير 1891/ 28 يناير 1960)، باحثة في الفلكلور والأنثروبولوجيا وروائية أمريكية، كتبت أربعة روايات مهمة وما يزيد عن خمسين قصة قصيرة والعديد من المسرحيات والمقالات ومن أشهر رواياتها: (عيونهم كانت تراقب الله عام 1937)، ونشرت مخطوطة لها بعنوان: يجب على كلّ لسان الاعتراف، وهي حكايات شعبية تم تجميعها عام 1920، وفي عام 2018، وتم ضم اسمها في القسم الافتتاحي لساحة مشاهير نيويورك عام 2010.

دنقل)، وباعتبار العنوان نصًّا متواشجًا مع المتن وحاملاً لرؤيا شموليةٍ مخلخلة لكلّ ما فيه فإنّه في توصيف أولي، محور استبدالي وظيفي يختزل أيضًا كلّ الأعمال الكاملة للشاعر (أمل دنقل)، ولكان الأفضل تسمية الأعمال الكاملة (**سِفر أمل دنقل)**، وقد حصل هذا عندما جمعت زوجته الصحفية (عبلة الرويني) كلّ الأعمال النقدية حول زوجها وشهادات عن تجربته الشّعرية في كتاب ضخم في (731) صفحة بعنوان: (سِفر أمل دنقل).

فالعنوان قرين عضوي للنص، وليس عتبة غابرة لا تستحق التوقف عندها، ومن جهة أخرى فإنّ العنوان يختزل السيرة الذّاتية لكلّ العلامات التراثية والتجربة الشّعرية، ليصبح مسردًا لكلّ تفاصيل حياته ومدخلاً أوليًّا للعلاقة مع الزّمن والمتلقي من جهة أخرى.

والقصيدة منشورة في مجلة "**الآداب**"[1]، بنفس العنوان لكننا نجد ظاهرة التغيير والتبديل والنحت والحذف والزيادة في بعض القصائد والمقاطع المنشورة في الأعمال الكاملة والنصوص المنشورة قبل ذلك في الجرائد والمجلاّت والدّوريات فنجد:

الأعمال الكاملة:	**مجلة الآداب**:
(الإصحاح الأول)	(الإصحاح الأول)
-والحلم لا يتبقى على شرفات العيون	-والحلم لا يتبقى على شرفات الجفون
(الإصحاح الثالث)	(الاصحاح الثالث)
-تتوهج في أول الحب بيني وبنيك	-تتوهج-في أول الجب-بيني وبينك
-تتجمد فوق شجيرة عينيك في لحظات	-تتجمد-في لحظات الشّجار الصغيرة-
الشّجار الصغيرة	فوق شجيرة عينيك
(الإصحاح السابع)	(الإصحاح السابع)
-وسلال من القطط النافقة	-ونثار من القطط النافقة

[1] – أمل دنقل، سِفر ألف دال، (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع 11/10، أكتوبر/ نوفمبر، السنة الثالثة والعشرون، 1975، ص15-16-17.

أمل دنقل

سفر ألف دال

(الاصحاح الاول)

القطارات ترحل فوق قضيبين : ما كان ــ ما سيكون!
والسماء رماد ، به صنع الموت قهوته . .
ثم ذرّاه ، كي تتنشقه الكائنات ،
فينسل بين الشرايين والافئدة .
كل شيء ــ خلال الزجاج ــ يفرّ :
رذاذ الغبار على بقعة الضوء ،
أغنية الريح ،
قنطرة النهر ،
سرب العصافير والاعمدة .
كل شيء يفر . .
فلا الماء تمسكه اليد ،
والحلم لا يتبقى على شرفات الجفون .
... ...
والقطارات ترحل ، والراحلون . .
يصلون . . ولا يصلون !

(الاصحاح الثاني)

ســؤال :
أعط للفتيات اللواتي يتمن الى جانب الآلة الباردة
! شاردات الخيال !
رقمي ــ رقم الموت ــ حتى اجيء الى العرس . .
ذي الليلة الواحدة !
أعطه للرجال . .
عندما يلثمون حبيباتهم في الصباح ،
ويرتحلون الى جبهات القتال ! !

(الاصحاح الثالث)

الشهور زهور ، على حافة القلب تنمو . .
وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأة !
... ...
زهـرة فـي أنـاء
تتوهج ــ في أول الحب ــ بيني وبينك ،
تصبح طفلا . . وارجوحة . . وامرأة .
زهرة فـي الرداء
تتفتح أوراقها في حياء
عندما نتخاصر في الشبة الهادئة .
زهرة من غناء
تتورد فوق كمنجات صوتك . .
حين تفاجئك القبلة الدافئة .
زهـرة من بكـاء
تتجمد ــ في لحظات الشجار الصغيرة ــ فـوق شجيرة عينيك
اشواكها : الحزن والكبرياء .
... ...
زهرة فوق قبر صغير
تنحني ، وأنا أتحاشى التطلع نحوك . .
في لحظـات الوداع الاخير
تتعرى ، وتلتف بالدمع في كل ليل اذا الصمت جاء
لم يعد غيرها من زهور المساء
هذه الزهرة ــ اللؤلؤة ! !

(الاصحاح الرابع)

تحبل الفتيات
في زيارات أعمامهن الى العائلة .
ثم يجهضن الزحام على سلم « الحافلة »
وترام الضجيج !
... ...
تذهب السيدات
ليعالجن أسنانهن ، فيؤمن بالوحدة الشاملة
ويجدن الهوى بلسان الخليج !
... ...
... ...
يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة
نجنا من يد القابلة
نجنا حين تقضم ــ في جنة البؤس ــ تفاحة العربات
وثياب الخروج ! !

(الاصحاح الخامس)

تصرخين ، وتخترقين صفوف الجنود .
تعانق في اللحظات الاخيرة ..
في الدرجات الاخيرة .. من سلم المقصلة
اتحسس وجهك !
(هل انت طفلتي المستحيلة امامي الارملة ؟)
اتحسس وجهك !
(لم اك اعمى ..
ولكنهم ارتقوا مقلتي ويدي بملف اعترافي
لتنظره السلطات ،
فتعرف اني راجعته كلمة .. كلمة ..
ثم وقعته بيدي
(ـ ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي الى
الموت ـ لكنهم وعدوا ان يعيدوا الي" يدي وعيني" ،
بعد انتهاء المحاكمة العادلة !)
زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكله
وانا لست اول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة
وانا لست اول من قال في السوق ..
ان الحمامة ـ في العش ـ تحتضن القنبلة .
قبليني ، لاتقل سري الى شفتيك ،
لانقل شوقي الوحيد
لك ، السنبلة ،
للزهور التي تتبرعم في السنة المقبلة .
قبليني .. ولا تدمعي ..
سحب الدمع تحجبني عن عيونك
في هذه اللحظة المثقلة
كثرت بيننا السنر الفاصلة
لا تضيفي اليها ستارا جديد ! !

(الاصحاح السادس)

كان يجلس في هذه الزاوية
كان يكتب، والمراة العارية
تتجول بين الموائد، تعرض فتنتها بالثمن ،
عندما سالته عن الحرب ..
قال لها : لا تخافي على الثروة الغالية
فعدو الوطن
مثلنا .. يختتن !
مثلنا .. يعشق السلع الاجنبية ،
يكره لحم الخنازير ،
يدفع للبندقية .. والغانية !

.. فبكت !
... ...
كان يجلس في هذه الزاوية
عندما مرت المراة العارية
ودعاها ،
فقالت له انها لن تطيل القعود
فهي منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود
عن اخيها المحاصر في الضفة الثانية
(عادت الارض .. لكنه لا يعود !)
وحكت كيف تحتمل العبء طيلة غربتها القاسية
وحكت كيف تلبس ـ حين يجيء ـ ملابسها الضافية
وأرته له صورة بين اطفاله .. ذات عيد .
... وبكت ! !

(الاصحاح السابع)

اشعر الآن اني وحيد ..
وان المدينة في الليل
(اشباحها وبناياتها الشاهقة)
سفن غارقة
نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها الى القاع منذ سنين
اسند الراس ربانها فوق حافتها ؛
وزجاجة خمر محطمة تحت اقدامه ،
وبقايا وسام ثمين .
وتثبت بحارة الامس فيها باعمدة الصمت في الاروقة
يتسلل من بين اسمائهم سمك الذكريات الحزين
وخناجر صامتة ،
وطحالب نابتة ؛
ونثار من القطط النافقة .
ليس ما يتبقى الان بالروح في ذلك العالم المنكرين
غير ما ينشر الموج من علم .. كان في هبة الريح ..
والان يفرك كفيه في هذه البقعة الضيقة !
سيظل .. على الساريات الكسيرة يخفق ..
حتى يذوب رويدا .. رويدا ..
ويصدأ فيه الحنين
دون ان يلثم الريح ثانية ،
او يرى الارض ،
او يتنهد من شمسها المحرقة ! !

(الاصحاح الثامن)

آه ، سيدتي المسبلة
آه ، سيدة الصمت واللفتات الودود .

... ...
لم يكن داخل الشقة المقفلة
غير قط وحيد .

حين عادت من السوق تحمل سلتها المثقلة
عرفت أن ساعي البريد
مر ...

(في فتحة الباب
كان الخطاب
طريحا .. ككاب الشهيد !)
قفز القط في الولولة

قفزت من شبابيك جيرانها الاسئلة
... ...

آه ، سيدة الصمت والكلمات الشرود
آه ، سيدتي ... الارملة !

(الاصحاح التاسع)

دائما حين امشي ، ارى السترة القرمزية بين الزحام
وارى شعرك المتهدل فوق الكتف .
وارى وجهك المتبدل فوق مرايا الحوانيت ،

في الصور الجانبية ؛
في لفتات البنات الوحيدات ،

في لمعان خدود المحبين عند حلول الظلام .
دائما احسس ملمس كفك في كل كف .
المقاهي التي وجدتنا الشراب ،

الزوايا التي لا يرانا بها الناس ؛
تلك الليالي التي كان شعرك يبتل فيها ..

تختبئين بصدري من المطر العصبي .
الهدايا التي نتشاجر من اجلها ،

حلقات الدخان التي تتجمع في لحظات الخصام .
دائما انت في المنتصف .

انت بيني وبين كتابي ؛
وبيني وبين فراشي ؛

وبيني وبين هدوئي ؛
وبيني وبين الكلام .

ذكرياتك سجني ، وصوتك يجلدني،

ودمي قطرة — بين عينيك — ليست تجف !
فامنحيني السلام .
امنحيني السلام .

(الاصحاح العاشر)

الشوارع في آخر الليل .. آه ؛

ارامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور — البيوت .
قطرة .. قطرة ، تتساقط ادمعهن .. مصابيح ذابلة ،

تتشبث في وجنة الليل .. ثم تموت !
... ...

الشوارع في آخر الليل .. آه .
خيوط من العنكبوت

والمصابيح — تلك الفراشات — عالقة في مخالبها .
تتلوى فتعصرها ، ثم تتحل شيئا .. فشيئا ..

فتمتص من دمها قطرة .. قطرة ؛
فالمصابيح .. قوت :
... ...
الشوارع في آخر الليل .. آه ؛
أفاع تنام على راحة القمر الابدي الصموت .

لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يبدو مصابيح
مسمومة الضوء ، يغفو بداخلها الموت ؛

حتى اذا غرب القمر انطفات .. وظلّ في شرايينها
السم ،
تنزفه قطرة .. قطرة ، في السكون المميت
... ...

... ...

وانا كنت بين الشوارع وحدي !
وبين المصابيح وحدي !
اتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي .
قطرة .. قطرة .،

كان حبي يموت
وانا خارج من فراديسه .. دون ورقة توت ! !

القاهرة

أ / **حَقل العُنوان وعُكاز الأنا:**

ينتمي موضوع دراسة العنوان إلى حقلٍ بحثي جديدٍ يهتم بدراسة العتبات المفضية إلى العمل والمتن، وتمثّل هذه العتبات، الخطوات الأولى التي تجعل المتلقي يقبض على المفاتيح الأولية للنص ليدخل في علاقة بقانونين " الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة، والثاني هو غير المعقول الذي يتمرّد على الاثنين معًا، الجملة الشّعرية وحدها هي التي تستجيب للضرورة المزدوجة التي تحدّدها: التمرد على أحدهما والانصياع للآخر "[1]، ومن هذا المنطلق "يؤسس العنوان موقعه الخاص انطلاقًا من بنيته التركيبية والسيميائية كما يُعلن عن وجوده بصفته نصًّا مصغّرًا "[2]، وهو أيضًا "علامة نصّية وسيميائية ونظام مختلف"[3].

ويُشير العنوان إلى اشتباك الشّاعر مع أسفار التوراة الدّينية في شكلٍ طباعي، ومع القرآن الكريم أيضًا في المقدّمات الاستهلالية للسور القرآنية؛ فنجد في قسم من العهد القديم نصوصًا كاملة بأسماء الأنبياء مثل (**أشعيبا، أرميا، حزقيال، دانيال، هوشع، يوئيل، عاموس، عوبديا، يونان، ميخا**...)، ونجد في القرآن: (**ألم، كهيعص، طس، يس، طه، ألمص، حم**)، وهو يذكر في القصيدة (**سِفر ألف دال**) دون ذكر اسمه كاملاً (**أمل دنقل**)، وكذلك يريد لنصوصه الشّعرية أن تكون **مقدّسة ومتعالية وميتالغوية وفوقية**، ومن هذه العتبات أيضًا ما يحيط بالشّاعر من ظروف سياسية وثقافية وتجارب إنسانية، وقد كان " في صيف 1975، وكان أمل يعيش أشدّ الفصول حزنًا وكآبة؛ فقد غادرته صديقته البولندية والتي قدمت إلى القاهرة لتحصل على الماجستير في أشعاره فأحبّته وأحبّها، وعندما سافرت إلى وطنها، فشرع يكتب في قصيدته الرائعة (**سِفر ألف دال**) أو (سِفر أمل دنقل) فراح يرسم نفسه وحزنه ووحدته، ويرثي حاضره "[4]، وقد عاش (أمل) هذه المرحلة من كتابة القصيدة في

[1] – جان كوهين، اللغة الشّعرية (سلطة المعرفة الأدبية)، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص204.

[2] – عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية (دراسة)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص14.

[3] – جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع3، يناير/مارس، مج 25، الكويت، 1997، ص96.

[4] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص235.

عذاب غريب واختلال مفجع من خلال (**تمزيق المسودات والأوراق بشكلٍ كبيرٍ ومتكرّرٍ**)؛ فالشّاعر لا يريد أن يحكيَ سيرته في عتبة العنوان؛ بل يقبل فعل التأويل دون حوار في مشاهد متقطعة، ومنها يكتمل كادر العنوان في مباشرة ومواجهة ومراقبة وانتظار، بعيدًا عن الدّرامية وتعزيزًا لفكرةٍ أساسيةٍ؛ أنّه يريد أن يلقي إلينا تجربته بشكلٍ نهائي، كما يوحي الإصحاح، أنّ الأفكار تبتلعه والصور والأحداث.

ب/ الإصحاح الأول (طقوس العهد).

(سورة النجم (53) آية 16–سورة المطففين (83) آية 6–سورة الروم (30) آية 19).

تبلغ الرؤيا ذروتها في الإصحاح الأول من قصيدة (سِفر ألف دال)، فتتضافر كلّ الرّموز والشّفرات وعناصر الحركة لتشكيل صورةٍ واحدةٍ ودفقةٍ متمرّدةٍ وصرخةٍ أبديةٍ، للبحث عن أزمنة مجنونة غير دائرية أو لولبية كما ورد في دورة الحياة والموت، الميلاد والنهاية:

(الإصحاح الأول)

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان–ما سيكون!

والسّماءُ رمادٌ، به صنع الموت قهوته.

ثُمَّ ذَرَاهُ كَي تَنْتَشِقُه الكَائِنَات

فَيَنْفَصِل بَيْنَ الشّرَابينَ وَالأَفْئِدَة

كَلُّ شَيْء–خِلَالَ الزُّجُاج–يَفِرُّ:

رَذَاذ الغُبَار عَلَى بُقْعَة الضَّوْء،

أُغْنِيَة الرّيح

قَنْطَرَة النَّهْر

سَرْب العَصَافِير وَالأَعْمِدَة

كُلُّ شَيء يَفِرُّ

فَلَا المَاء تُمْسِكُه اليَدُ

وَالحُلْم لَا يَتَبَقى عَلَى شُرُفَات العُيُون

وَالقِطَارَات تَرْحَل، وَالرَّاحِلُون

يَصِلُون... وَلَا يَصِلُون![1]

في وحدة المشهد ووحدة السطر الاستهلالي الأول، "ينقطع التاريخ كما ينقطع الخطّ المتواصل بين منظور اليأس والرّماد فتختفي الدّائرة ليحلّ محلّها الامتداد الأفقي لحركة القطارات التي ترحل بين قضيبين ما كان ما سيكون "[2]، والحلم الطوباوي، لوحات تمثيلية متتالية جامدة (**القطارات**) في برودتها وميكانيكيتها وثباتها بين قضيبين، رمزية دالة على الحركة المقيّدة المضادّة لحركة الحياة في التحوّل والتغيير والتجديد، هو إذًا حلم مستحيل في ظلّ عوائق كثيرة، وعجزٍ بشريٍّ أمام رموزٍ جديدةٍ غير حيّة، فالشّاعر يحلم بالموت فقط في ظلّ المعاناة الكلية (**الشّعر**)، والكلمة بديل الانتحار وهو " السائد دائمًا إلى انتصاره من الموت "[3]، وهو العاشق أبدًا للحياة وكأنّها الأبد، لكنه يحمل في كلّ لحظةٍ، لحظة الموت، في أعماقه، مردّدًا دائمًا "إنّني ابن الموت ومتنبئ به دائمًا "[4]، ويبدو أنّ (أمل دنقل)، في توزيع صور الحياة والموت (**صنع الموت قهوته**)، (**كلّ شيءٍ يفرّ**)، وكأنّه نشيد الخلاص في السماء في آيات قرآنية موزعة، ﴿**إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى**﴾*، ﴿**يَوْمَ يَقُومُ النَّاسُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾**، ﴿ **فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ**﴾***، الكلّ يفرّ "كالماء الذي لا تمسكه اليد أو الحلم الذي لا يتبقى على شرفات العيون، وينسرب الشّك في وصول القطارات، أو

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص286-287.

[2] – جابر عصفور، معنى الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، مجلة فصول (عدد الحداثة في اللغة والأدب/ الجزء الثاني)، مجلة النقد الأدبي (تصدر كل ثلاثة أشهر)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 4، مج 4، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، 1984، ص52.

[3] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص 14.

[4] – المصدر نفسه، ص 16.

* سورة النجم، آية 16.

** سورة المطففين، آية 6.

*** سورة الروم، آية 30.

وصول المسافرين، ليصبح المؤكّد الوحيد في الحركة الأفقية المتعاكسة في هذا التيه المسدود "[1] شيئًا من قبيل: (**فينسل بين الشّرايين والأفئدة**).

في ظلّ عصر التناقضات بآلامه وأحداثه وشخوصه كان (أمل) " مضطرًّا للتعامل مع واقع خشن وسوقي وعنيف، مجتمع مظهري، مجتمع متخلف، يحكم عليك بثيابك ونقودك وسيارتك**!** وهو الغريب القادم من **قفط** في قنا في أقصى الجنوب"[2]، وتضع هذه العلامات الصريحة لهذه الثنائية (**الجنوب/ الشّمال**)، (**الريف/ المدينة**)، في موضع (**مزج**)، جديد وتكوين آخر وتجربة مكتملة وتجاوز آت؛ ففي حوار للشاعر يقول فيه: " أحسست أنّني لا أفهم شيئًا في هذه اللّعبة الدّائرة، أحسست أنّني مختنق الصوت، وأنّه مهما كتبت أو قاومت، فلن يكون لصوتي أيّ صدى "[3].

وفي مزجٍ صوتيٍّ ساكن بين (**ما سيكون/ الراحلون**)، (**ما كان–ما سيكون/ يصلون ولا يصلون**)، كلّ عناصر الحياة تتلاشى في تنويع إيقاعي متناثر وقافية مشتتة (**ن، هـ، ت، ة، ر، ء، ح، ر، ة، ر، د، ن، ن**) في محاولة لابتكار تشكيل رؤيا فلسفيةٍ ووعيٍ خاصٍّ بين دوائر الحياة (**السماء، الكائنات، الذّات، الغبار، الضوء، الريح، النهر، العصافير، الماء**) والتباسها بالقطارات وخطوطها المفتوحة للموت والمجهول واللّيل، فالحلم لن يتبقى والراحلون معلّقون يصلون ولا يصلون في غربةٍ وصمتٍ واستسلامٍ!

ج/الإصحاح الثاني (الخلق: حجر المرمى):

تصل ذروة القدرة على الخلق والإنتاج عند (أمل دنقل) في الإصحاح الثاني والذي يمنح للمقطع عنوانًا استهلاليًّا (**سنترال**):

(الإصحاح الثاني)

سنترال:

---

[1] – جابر عصفور، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، مجلة فصول، ص53.

[2] – فهمي عبد السلام، أدمل دنقل (مذكرات الغرفة 8)، مركز المحروسة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2017، صفة الغلاف الأخير.

[3] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص635.

أَعْط للفَتَيَات

(اللَّوَاتِي يَنُمْن إِلَى جَانِب الآلَة البَارِدَة شَارِدَات الخَيَال)

رَقْمِي–رَقْم الموْت–حَتَّى أَجِيء إِلَى العرْس

ذِي اللَّيْلَة الوَاحِدَة!

أَعْطِه للرِّجَال...

عِنْدَمَا يَلْثمُون حَبِيبَاتهم فِي الصَّبَاح

وَيَرتَحِلُون إِلَى جَبَهَات القِتَال!

تنطوي مفردة (**سنترال**) على صفة المكان المغلق، على تجربة ديناميكية يوحّدها هم الفرد بالخروج بجديد أو خبر مفرح بحثًا عن أملٍ وسط ضجيج العالم، وفي حوارٍ ذاتيّ داخلي يريد الشّاعر رقمًا للموت، هو رقمه؛ فينتقل من دوائر الحياة إلى خطوط الموت في سطر مفجع (**اللّواتي ينمن إلى جنب الآلة الباردة، شاردات الخيال**)، وعلى هذا فقد بدأ الشّاعر يعزف عهوده الأخيرة في تنوعٍ نابضٍ وغني بتأثيرات الصورة البصرية المركبة القاسية " ففي الوقت الذي تكون الدّلالة الوضعية، الحدّ الأدنى لضمان توصيل معنى ما فإن الدّلالة الإيحائية يمكن أن تعرف باعتبارها نوعًا من الهالة المواكبة التي تسمح للكلمة بممارسة تأثيرها على المستمعين "[1]، و (أمل دنقل) في مشروعه التجاوزي، كان متصادما دائمًا مع ما سيكون، (**أعط للفتيات رقمي–رقم الموت–حتى أجيء إلى العرس ذي اللّيلة الواحدة**)، فيصدمنا بلوحة ألوان كلّها داكنة، وبين لونين (**الأبيض والأسود**)، في مواجهة الحياة والموت، الفرح والحزن، الصباح واللّيل، وفي ازدواجية الألوان يغترف (**أمل**)، من الجمادات لينتقل بين الوعي واللّاوعي بين الواقع والتخييل، بين الماضي، الحاضر والمستقبل الغائب، وفيها دلالات التحوّل والتغيير فتولد الصورة، علاقات لغوية في الكلمات؛ بل في الأصوات وعلاقاتها نتيجة التوظيف المجازي الكثيف " في علاقاتٍ خصبةٍ بين الدّال والمدلول، وهكذا توجد الصورة الشّعرية

[1] – الولي محمد، الصورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص144.

IMAGERY، التي هي جوهر اللّغة الشّعرية "[1]، وتمثّل الصورة في الإصحاح الثاني حالة استثنائية لكنها تدعو للسّأم؛ فالكلّ يرتحل عناصر الحياة والجماد! .

د/ الإصحاح الثالث (كوب الندم وجلد الذّات):

في السياق الشّعري المتنوع الأقانيم والمتباين في الإيقاع، في شعر (أمل)، تحضر الصور المجرّدة بتكرار الأصوات والحروف والتقابلات المستمرّة في جلد للذّات:

(الإصحاح الثالث)

الشّهُور زُهُور عَلَى حَافَة القَلْب تَنْمُو

وَتَحْرِقُهَا الشَّمْسُ ذَاتُ العُيُن الشِّتَائيَّة المِطْفَأة

زَهْرَة فِي إنَاء

تَتَوَهَّجُ فِي أَوَّل الحبِّ بَيْنِي وَبَيْنِك

تُصْبِحُ طِفْلًا... وَأُرْجُوحَة... وامرَأَة

زَهْرَة فِي الرِّدَاء

تَتَفَتَّحُ أَوْرَاقُهَا فِي حَيَاء

عِنْدَمَا نَتَخَاصَر فِي المشْيَة الهَادِئَة

زَهْرَة مِن غِنَاء

تَتَوَرَّدُ فَوْقَ كَمنْجَات صَوْتِكِ

حينَ تُفَاجِئُكِ القبْلَةُ الدّافِئة

زَهْرَة مِن بُكَاء

تَتَجَمَّدُ فَوْقَ شُجَيْرَة عَيْنَيْك فِي لَحَظَات الشِّجَار الصَّغِيرَة

أَشْوَاكُهَا: الحُزْنُ وَالكِبْرِيَاء

... ...

[1] – يوسف حسين توفل، الصورة الشّعرية والرمز اللوني (دراسة احصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور)، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص26.

زَهْرَة فَوْقَ قَبْرٍ صَغِير

تَنْحني، وأَنَا أَتَحَاشَى التَّطلُّع نَحْوَكِ...

فِي لَحَظَات الوَدَاع الأَخِير

تَتَعرَّى، وَتَلْتَفِت بِالدَّمْع فِي كُلِّ لَيْل إِذَا الصَّمْتُ جَاء

لَمْ يَعُد غَيْرُهَا مِنَ زُهُور المسَاء

هَذِه الزَّهْرَة-اللُّؤْلُؤَة![1]

يزداد تصوير اللّحظات الجزئية النفسية للشاعر في انفجارٍ لغويٍّ كثيف ورمزية متتالية حزينة؛ فبعد التوهّج والتفتّح والنماء، تتوالى صور الإنطفاء والذّبول والانكماش؛ انكماش الزهور والأيام، تعتري قلب الشّاعر كما تلفّ المجتمع والعالم والانسان، من تحوّلات وتصدعاتٍ وانهياراتٍ وصراعاتٍ وتقابلاتٍ ثنائيةٍ متراكمةٍ متراصّةٍ في تماحك وتداخل مع ذات الشّاعر، ودليل ذلك التغييرات الواضحة في الكتابة الأولى المنشورة في مجلة **(الآداب)**؛ فإعادة كتابة الشّعر بشكلٍ آخر هو عصفٌ بروح الشّاعر وقلبه وتشظٍّ للذّات الإنسانية والإبداعية، وبحث عن سياقٍ جديدٍ معاير ومفردة لا محدودة '' فالنص إن هو إلا نسيج فضاءاتٍ بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها ''[2] وكان '' أمل فسيحًا وحده''[3]، حتى الكاتبة "صافيناز كاظم"* انهالت على الشّاعر غضبًا، عندما نشر "رجاء النقاش"** **قصيدة (زبرجدة إلى أمل دنقل)** في مجلة الدّوحة؛ فنال وابلاً من القذائف الجارحة الثقيلة؛ فهو كما ذكرت،

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص287-288.

[2] - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، ص63.

[3] - فهمي عبد السلام، أمل دنقل (الانسان والشّاعر)، دفاعا عن الراحل الكبير، شجر الكلام، كلام المشاجرة، مجلة الهلال (مجلة ثقافية شهرية)، دار الهلال، ع 6، 1 يونيو 2000، ص 158 .

* صافيناز كاظم: صافيناز محمد كاظم أصفهاني (17 أوت 1937) بالإسكندرية مصر، كاتبة وناقدة مسرحية وصحفية، تزوجت من الشّاعر أحمد فؤاد نجم في 24 أوت 1972، وأنجبت (نوارة الانتصار) ثم تطلقت في جويلية 1976، لها من الكتب: تلابيب الكتابة-من ملف مسرح استنبات-مسرح المسرحيين.

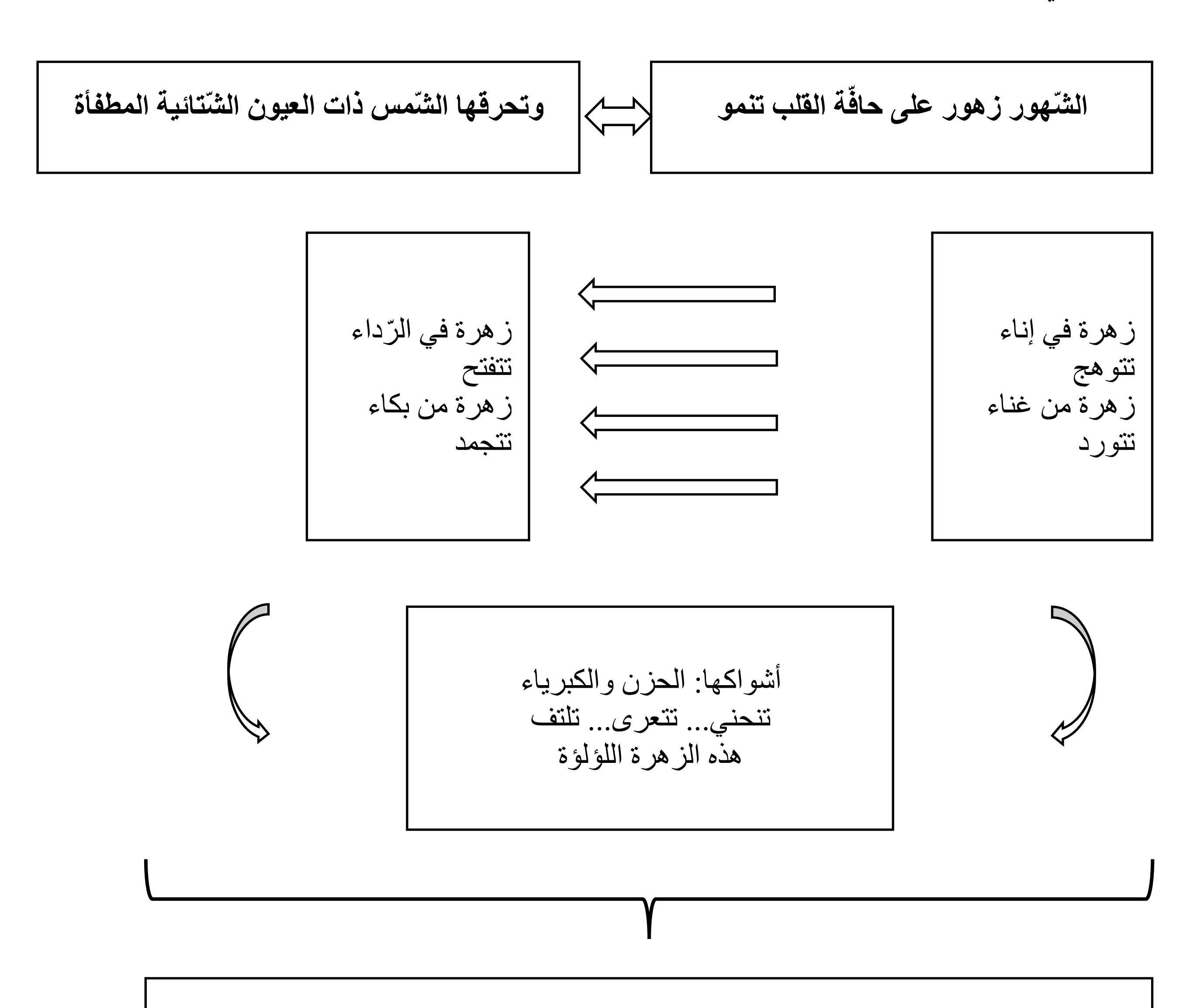
** رجاء النقاش: محمد رجاء عبد المؤمن النقاش: (03 سبتمبر 1934-08 فيفري 2008)، ناقد وصحفي مصري، له من الكتب: في أزمة الثقافة المصرية-كلمات في الفن...

نمّام حقود، يحقد على أبي سنة لوسامته، وهو مشعل حرائق، وينقل حطب النميمة، له نفس إله الشّر المزعوم (**ســت**)!!.

يبدو على الرّغم من صغر سنّه عجوزًا دائمًا ينغرس في كلّ اسم ويدميه أكثر المخالب تجريًحا، هذا التوصيف هو في حقيقة الأمر توصيف للشاعر في شعره؛ فنصه ابن هوت وهو (**الشّاعر/ النص/ القلب/ اللّغة/ الصورة/ التراث/ الماضي/ الحاضر/ المستقبل**)، وهو ابن الأسرة الكريمة في (**دشنا**) محافظة قنا، أبوه (**أبو القاسم دنقل**) العالم بالأزهر الشّريف والسيدة (**نجفة صوبني**) ابنة شقيق عمدة العويضات وقد تزوجا عام (1937) وأقاما بحيّ مصر الجديدة بالقاهرة وفي عام (1938) حصل الشّيخ على الشّهادة العالية في اللّغة العربية، وفي عام (1940) حصل على شهادة العالمية (الدّكتوراه) وتيمّنًا بهذا النجاح الذي أدركه أطلق على مولوده الأول اسم (**محمد أمل**)، حيث محمد نسبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، وأمل تفاؤلاً بالنجاح، وكان اسمًا نادرًا في ذلك الوقت، ويُطلق على الفتيات، ثمّ رُزق بمولودته الثانية بابنته (**رجاء**) التي توفيت، وهي في الثالثة من عمرها، والمفارقة أنّها الوحيدة التي لم يبدأ اسمها بحرف (**الألف**)، حيث كان الشيخ يتفاءل بحرف الألف بداية حروف الهجاء في اللّغة العربية، ثم مولودته الثالثة التي سمّاها (**أحلام**)* استشرافًا بالمستقبل، ثم مولوده الرابع الذي سمّاه (**أنس**) نسبة إلى الإمام أنس بن مالك، وكان من الأسماء النادرة وقتها، وجميعها كانت أسماء منتقاة ونادرة في وقتها، وقد كان الشّيخ متفتّحًا على الثقافة والأدب، فكان يصطحب أسرته لمشاهدة أفلام الموسيقار عبد الوهاب وعروض دار الأوبرا المصرية في عصرها الذّهبي وألقت هذه النشأة الثقافية بظلالها على الأبناء، وقد توفّي الشّيخ فجأة فاضطرت الأسرة للعودة إلى مدينة (**قنا**) في الخمسينيات، حيث فضلت والدّتهم الإقامة بالمدينة لاستكمال تعليم الأبناء حيث لا توجد مدارس ثانوية إلا في عواصم المحافظات، وأقامت الأسرة بشقّة بشارع

* أحلام دنقل (شقيقة الشاعر أمل دنقل): تزوجت أحلام عام 1972 من ابن عمها المهندس (أبو السعود دنقل)، الضابط بسلاح المهندسين بالقوات المسلحة في ذلك الوقت (حرب الاستنزاف، وحرب أكتوبر) وفي عام 1979 أصيب أمل بالسرطان ولازم معهد الأورام وكانت أحلام تداوم على زيارته بصحبة والدّتها حيث كان أخوها (أنس) يعمل بالعراق في ذلك الوقت وتوفيت أحلام دنقل بصحبة زوجها ليلة الجمعة 2015/03/26 في حادث مرور.

الكنيسة بوسط المدينة، والتحق (**أمل**) بمدرسة قنا الثانوية، والتحقت (**أحلام**) بمدرسة الرّاهبات الفرنسيسكان، وأحبّ (**أمل**) جارته ذات العيون الخضر حبًّا عذريًّا، وكان يرسل لها بأشعاره مع شقيقته الصغرى أحلام، فجاءت قريحته بهياج شعري طاغ، وكان (**أمل**) خشنا مثل شعره، وكان رقيقًا مثل شعره، وفي هذا الإصحاح المسجل باسمه يُرثي كلّ تفاصيل الحياة في تكرار التقابلات الضدّية:



أمل كان متعفّفًا في النأي عن الدّنيا، لكنه يحمل كبرياء العالم في اعتداء بالنفس والشّعر وكان يتمتّع بقوة باطنيةٍ هائلةٍ وصلابةٍ غريبةٍ رغم الحصار والتهميش وإساءات العامّة والأدعياء، تحمل كل هذا لأجل الشّعر والكلمة، محافظا على سلامة روحه ولغته.

والنص كلّه ينبني في البدء على التحوّل والتغاير فيتخذ شكل المذكّرات والتداعي أو السيرة الذّاتية (**ترحل، ما كان، ما سيكون، صنع، ذرّاه، تتنشقه، ينسل، يفر، تمسكه، لا يتبقى، يصلون، لا يصلون، أعط، ينمن، أجيء، يلثمون، يرتحلون، تنمو، تحرقها، تتوهج، تصبح، تتفتح، تتحاصر، تتورد، تفاجئك، تتجمد، تنحني، أتحاشى، تتعرّى، تلتف، جاء لم يعد**)، تتشابك كلّ الأفعال في الماضي والحاضر والغائب لتبدأ الحياة من خلال صراع أبدي (**ما كان– ما سيكون**)، بنماذج إنسانية مختلفة في الرّغبات والأحلام، تصطدم بالعديد من المتناقضات والأقنعة التي تحول دون الوصول إلى ما سيكون؟! .

هـ/الإصحاح الرابع (الانفراط في البكاء وتوازي الدّلالة):

في مشاهد جانبية تستولي على مساحة النص ليصف الشّاعر تفاصيل الواقع المرّ، بكلّ ما أُوتي من صدق إنساني، فينتقل إلى مشهد حبل البنات وإجهاضن وزيارة السيّدات إلى طبيب الأسنان والصيدليات، كلّما مشاهد تعتمد الوقفة الوصفية في تصوير الأماكن الباردة:

(الإصحاح الرابع)

تَحْبل الفَتَيَات

فِي زِيَارَات أَعْمَامهنّ إِلَى العَائِلَة

فِي زِيَارَات أَعْمَامهن إِلَى العَائِلَة ثُمَّ يَجهضن الزّحَام عَلَى سلم "الحَافلة"

وَتَرَام الضَّجِيج!

* * *

تَذْهَبُ السَّيِّدَات

لِيُعَالِجْن أَسْنَانَهُنَّ فَيؤْمِنَّ بِالوِحْدَة الشّامِلَة!

وَيُجِدنَّ الهَوَى بِلِسَان "الخليج"؟

* * *

يَا أَبَانَا الذِي صَار فِي الصَّيْدَلِيَّات والعُلب العَازِلة
نَجِّنَا من يَد "القَابِلةِ"
نَجِنَا حين–نُقْضَم–فِي جَنَّة البُؤْس–تُفّاحَة العَرَبَات
وَثِيَاب الخُرُوج!!

الأماكن الباردة (**الحافلة/ العيادة/ الصيدلية**) تتقاطع مع العتبات الأولى (**القطارات/ السنترال**) كلّها بنى باردة جامدة تحقّق عرضًا مسرحيا تراجيديًّا " فكلّ نسقٍ أدبيّ يكفّ عن أداء وظيفته الحقيقية، حينما يتأزم في وظيفته التمثيلية ويظهر في آنٍ واحدٍ عجزًا في التعبير بسبب هيمنة نموذج معياري عليه"[1]، وأمل يدفع بهذه الأساليب والتقنيات غير النموذجية في سياقٍ استذكاري سريع (**ما كان**)، لكنه صادم، حين تتكرّر الإيقاعات الخانقة في مفردات (**الضجيج–الخليج–الخروج**) وتكرار المدّ الصوتي في مفردات (**العائلة–الحافلة–الشّاملة–العازلة–القابلة–الفتيات، السيدات، الصيدليات، العربات**) وهي رغبة في تحقيق إشباع صوتي لحالة الفراغ و الخواء من شيئيات جامدة وجيل كامل وحالة بؤس وعقم، كلّها تتداخل مع شكلٍ تضادّي مع النص المقدّس (**يا أبانا**) ومتوازي مع المقاطع في نصّ الشّاعر لتكتمل دائرة الإنتاج الشّعري في تكرار الفعل (**نـجِنَا/ نـجّنَا**) لكشف جراحٍ غائرةٍ في الجسد والرّوح وهنا تضطرم المهارات اللّغوية والفنية في تناص مع قصة التفاحة والتحريم والطرد من الجنة، لكن عناصر اللّغة وكلّ أدواتها تريد الخروج عن جنة البؤس إلى جنة ما سيكون!!.

و/الإصحاح الخامس (سرد المخاوف: من المجرد إلى المحسوس):

في تنويع للأفعال الساردة في الإصحاح الخامس، يتداعى المونولوج والحوار بكلّ الأشكال اللّغوية التقليدية، من الوعي واللّاوعي، لشخوص التجربة الشّعرية من أحلامهم وكوابيسهم:

---

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة جديدة موسعة، 2008، ج 1، ص 495.

(الإصحاح الخامس)

تَصْرخِين... وَتَخْتَرِقِين صُفُوف الجُنُود

نَتَعَنَّقُ فِي اللّحَظَات الأَخِيرَة

فِي الدّرَجَات الأَخِيرَة... مَنْ سَلَمَ المِقْصَلَة

أتَحَسَّسُ وَجْهَك!

(هَلْ أَنْتِ طِفْلَتِي المسْتَحِيلَة أَم أُمِّي الأَرْمَلَة؟)

أتَحَسَّسُ وَجْهَكِ!

(لَمْ أَكُ أعْمَى...

وَلَكِنَّهُم أَرفَقُوا مقْلَتِي وَيَدي بِمِلَف اعْتِرَافِي

لتنظُرَه السُّلُطَات...

فَتَعْرِف أَنِيّ رَاجَعْتُه كَلمَة... كَلِمَة...

ثُمَّ وَقَعْتُه بِيَدِي...

رُبَّمَا دَسَّ هَذَا المحَقِّقُ لِي جُمْلَة تَنْتَهِي بِي إِلَى الموْت!

لَكِنَّهُم وَعَدُوا أَنْ يُعْيدُوا إِلَيَّ يَدَيَّ وَعَينيَّ بَعد

انْتِهَاء المحَاكَاة العَادِلَة!)

زَمَنُ الموْتُ لَا يَنْتَمِي يَا ابنَتِي الثَّاكِلَة

وَأَنَا لَسْتُ أَوَّلَ مَن نَبَّأ النَّاس عَنْ زَمَنِ الزَّلْزَلَة

وَأَنَا لَسْتُ أَوَّل مَن قَال فِي السُّوق:

أَنَّ الحَمَامَة –فِي العُشّ– تَحْتَضِنُ القُنْبُلَة!

قَبِّلَينِي، لِأنقُل سَرِّي إِلَى شَفَتَيْكِ

لَأَنْقُلَ شَوْقِي الوَحِيد

لَكَ، للسُّنْبُلَة

للزُّهُور التِّي تَتَبَرْعَمُ فِي السَّنَة المقْبِلَة

قَبِّلِينِي... وَلَا تَدْمَعِي!

سحَبَ الدَّمْعَ تَحجُبُنِي عَنْ عُيُونك...

فِي هَذِه اللَّحْظَة المثْقَلَة

كَثُرَت بَيْنَنَا السُّتَر الفَاصِلَة

لَا تُضْيفِي إِلَيْهَا ستَارًا جَدِيدًا! [1]

يشحن (أمل) اللّغة ويمغنطها بين أفعالٍ حاضرة: (**تصرخين، تخترقين، نتعانق، أتحسّس**)، وتتكاثف في تـخثيراتها واختباراتها وتجديدها، وشاعريتها التي يتماهى دائمًا معها في دواوينه، والتي سحب تقاطعاتها الدّلالية الرّامزة إلى تجاربه التي حفلت بالتمرّد والرّفض والتوتّر، ونبضت بخطاب الشّوق والجسد والموت منذ (**مقتل القمر**)، حتى (**أوراق الغرفة 8**)، لكن (أمل) تجلّى أكثر ما تجلّى وأبدع في نصوصه الشّعرية السردية الحوارية ومتعالياته المركزية والاختزال والتكثيف وتقطير اللّغة والزّمان وبروق المكان في لحظاتٍ دراميةٍ.

نزوع شخوص الشّاعر الدّرامية والتمرّدية حدّ الموت وكأنّها في حالة التياث وهيجان وعصاب قائم على صراعٍ وتناقضٍ أحلامهم وآمالهم الإنسانية، التي تتصادم كما تتصادم المجرّات مع واقع خادع مراوغ؛ فالصراخ لن ينفع، ولم يبق إلا العناق وتحسس الوجه للإحساس بسريالية الهزائم والظلم وخرافية التشتّت وأسطورية الواقع الباكية، نافيًا مسؤوليته الكاملة في تحمل كلّ (**ما كان**) و (**ما سيكون**):

-وأَنَا لَسْتُ أَوَّل مَنْ نَبَّأَ النَّاس عَن زَمَن الزَّلْزَلَة.

-وَأنَا لسْتُ أَوَّلَ مَنْ قَال فِي السُّوق:

إنَّ الحَمَامَة-فِي العُشِّ-تَحتضن القُنْبُلَة!

وهو تأكيد على لوحة سوداوية للواقع وتحريم كلّ المقدّسات والماضويات، حتى تصبح في أحشاء اللّغة كلّ المشاهد تشخيصية:

- رُبَّمَا دَسَّ هَذَا المحُقِّق فِي جُمْلَة تَنْتَهِي بي إِلَى الموت! -

[1] -أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص289-290-291.

وتشييئية في صورٍ جزئيةٍ فارقةٍ ساخرةٍ باكيةٍ وخلق تفاعلاتٍ بين كلّ العناصر التجريدية والمحسوسة وفي سياق تبادل وتعميق لغة النفس الدّرامي، يُبدع الشّاعر (أمل) في تعبيراته الحالمة وموسيقاها وإيقاعها والهارموني الصوتي السيمفوني الذي ينتظمها أو يتفشّى في تناغماتها اللاّمرئية وفي جمالياتها وتوظيف طاقاتها الدّلالية وشحناتها الطوباوية المتفجّرة المنفلتة من شياطينها وملائكتها معًا والرّاسية على الإنساني، بعد أن تطير به تحوم وتخلق فيه ومن حوله عبر فضاءات الرّجاء وسرد المخاوف التي تتدفّق وتتدافع كنهرٍ جارفٍ أو كسيلٍ عارمٍ:

-قبّلِينِي/ لِأَنْقُل سِرّي

لِأَنْقُلَ شَوْقِي

لَك

للسُّنْبُلَة

للزُّهُور

قَبّلِينِي/

وَلَا تَدْمَعِي!!

ز/ الإصحاح السّادس (جدار الذّاكرة وتلف الصورة):

لغة الخطاب الشّعري وسردياته تتعرّض في الإصحاح السادس إلى عمليات تفتيقٍ وتفسيخٍ، ثمّ توليدٍ واشتقاقٍ وكيمياوياتٍ ونحتٍ وتركيبٍ وتفكيكٍ؛ فحضور المفارقة وأشكالها تعتمد على تكنيك السكون والحركة في (**كادرٍ واحدٍ**):

(الإصحاح السادس)

كَانَ يَجْلِسُ فِي هَذِه الزَّاوِيَة

كَانَ يَكْتُبُ، وَالمرْأَة العَارِيَة

تَتَجَوَّل بَيْن الموَائِد، تعرض فَتْنَتَهَا بالثَّمَن

عِنْدَمَا سَأَلَتْهُ عَن الحَرْبِ، قَالَ لَهَا...

لَا تَخَافِي عَلَى الثَّرْوَة العَالِيَة

فَعَدُو الوَطن

مِثْلُنَا يَخْتَتن

مِثْلُنَا... يَعْشَق السِّلَع الأَجْنَبِيَّة

يَكْرَهُ لَحْمَ الخَنَازِير

يَدْفَعُ للبُنْدُقِيَّة... وَالغَانِيَة

.. فَبَكَت!

... ...

كَان يَجْلِسُ فِي هَذِه الزَّاوِيَة

عِنْدَمَا مَرَّت المرْأة العَارِيَة

وَدَعَاها، فَقَالت لَهُ إِنَّهَا لَنْ تُطِيلَ القُعُود

فَهِيَ مُنْذُ الصَّبَاح تُفَتِّشُ مُسْتَشْفَيَات الجُنُود

عَنْ أَخِيهَا المحَاصر فِي الضّفَّة الثَّانِيَة

(عَادَت الأرض... لَكِنَّهُ لَا يَعُود!)

وَحَكَت كَيْفَ تَحْتَمِلُ العِبْء طِيلَة غُرْبَتِه القَاسِيَة

وَحَكَت كَيْف تَلْبِسُ–حِينَ يَجِيء–مَلَابِسُهَا الضَّافِيَة

وَأَرَتْهُ لَهُ صُورَة بَيْن أَطْفَاله... ذَات عيد

... وَبَكَت![1]!

... ...

تتعانق كلّ الأدوات الشّعرية من صور للمرأة العارية، لمستشفيات الجنود للأرض المسلوبة في إشارات دالّة، فيطالعنا التكنيك في الإصحاح بإضاءةٍ خافتةٍ بين المرأة وبين الشّاعر؛ فالمرأة كإشارةٍ لكلّ قمم الجمال والرقّة فقد تلاشت والتراب الذي دُنّس والقصص الدّينية التي انطفأت والحكايا

[1] – المصدر السابق، ص291-292.

اللّيلية التي أصبحت دينًا لدمامة الواقع الذي يحيط بكلّ زوايا الحياة ويحاصرها ويخنقها؛ فالمقابلة بين الوطن والشّاعر تأخذ دلالة المفارقة السوداء والصراع المفتوح الذي يكسب بناء القصيدة مسحة درامية فاجعة.

ويبتدئ النص وينتهي بتصوير الواقع الجهم، حتى إنّ الصورة في وجهها الكابي، من فرط سوداويتها تلاشت وتمزّقت، لكن جدار الذّاكرة مقابل الوجه الكابي الذي يستمدّ نقله وقتامته من كونه يمثل كل الواقع الملموس لكلّ عناصره وتفاصيله ومراحله وأمكنته ماثلاً يطالعنا الوجه **الآخر- الحلم-** في جدار وصور ذاكرة الشّاعر، ويظهر العمل الإبداعي الكاشف " ويطل الحضور المبهر للذّاكرة، فأمل يتمتّع بذاكرةٍ عظيمةٍ يستطيع بها استحضار كافّة التفصيلات واستعادتها في نضارتها الأولى "[1]؛ فالذّاكرة هي رؤيا شعرية متصلة، وقد ذكرت (عبلة الرويني) أنّ الشّاعر (أمل دنقل) " كان يجلس بالساعات ليستمع إلى تلك الحكايات والاستماع إليها "[2]، والحكايات هي لشبكة العلاقات الغريبة المشبوهة في الفنادق وهي تصوير حقيقيّ لحالة الإنسان في تلك الفترة المهزومة من حرب الاستنزاف وقمع الطلبة والمظاهرات وتتكاثف الهزيمة في فعل واحد متكرّر (**حَكَت، حكت، وبكت**)!!.

والشّاعر يمارس فعل المغامرة والتجريب في كلّ الأشكال الشّعرية " حتى اكتملت في العهد الآتي تجسيدًا لعصر التمزّق والتشرذم والتهاوي "[3]؛ فالذّاكرة عبر جدارها الزّمني انتصاراتها وهزائمها بأسلوب تصويري سينمائي دون إغراقٍ في الغموض.

ح/ الإصحاح السابع (محراب البدايات والصورة المفردة):

يطالعنا (أمل) بتوظيف تقنياتٍ جماليةٍ التي يتطارح قصائده بها، ويتجارحها عبر الدّهشة الضوئية التي يثيرها في أعماقنا بالحوار والحكاية ورسم التفاصيل الصغيرة والصور المفردة في كثافتها

---

[1] - عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة) ، ص73.

[2] - المصدر نفسه، ص83.

[3] - شعبان سليم، أمل دنقل (علامة فارقة على خارطة الشّعر العربي المعاصر)، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)، اتحاد الكتاب العربي، سوريا، السنة 42، ع2، 5، 2013/2/1، ص157.

وفاعليتها وفيضها وكشفها " تضعنا أمام متوالية دهشاتٍ واستغراباتٍ تصر بنا حدّ التوتر "[1]، مباشرة من الواقع ليظهر ويتشكّل الوعي الحادّ بالتناقض والتضاد في تراكماتٍ لغويةٍ حاضرةٍ كأقنعةٍ يطوّعها وينحتها عبر خيوط التجريب والانفصال والانفراد والاختلاف والمغايرة والانتظار، وبين أحلامه وعشقه للحياة:

(الإصحاح السابع)

أَشْعُر الآنَ أَني وَحيد

وَأَنَّ المِدِينَة فِي اللَّيْل...

(أَشْباحها وَبَنَايَاتُها الشّاهِقَة)

سُفُن غَارِقَة

ذَهَبَتهَا قَرَاصِنة الموْت ثُمَّ رَمَتْهَا إِلَى القَاع مُنْذُ سِنِين...

أسْندَ الرَّأس ربَّاتهَا فَوْق حَافَتِهَا

وَزُجَاجَة خمر مُحَطَّمَة تَحْتَ أَقْدَامه

وَبَقَايَا وِسَام ثَمين

وَتَشبت بحارة الأَمْس فِيهَا بِأَعْمِدَة الصَّمْت فِي الأَرْوِقَة

يَتَسَلَّلُ مِنْ بَيْن أَسْمَالهم سَمَكُ الذّكْرَيَات الحَزِين

وَخَنَاجر صَامِتَة...

وَطَحَالب ثَابِتَة...

وَسَلَاَل مِن القِطَط النَّافِقَة

لَيْسَ مَا يَنْبِضُ الآنَ بِالرُّوح فِي ذَلكَ العَالَمَ المسْتَكِين

غَيْرَ ما يَنْشُر الموجُ من عَلَمٍ... كَان فِي هِبَة الرّيح

وَالآنَ يَفْرِكُ كَفَّيه فِي هَذِه الرُّقْعَة الضَّيّقَة

---

[1] – أحمد الدّوسري، أمل دنقل (شاعر على خطوط النار)، ص 250.

سَيَظَلُّ عَلى السَّارِيَات الكَسِيرَة يَخْفِقُ...

حَتَّى يَذُوب... رُوَيْدًا... رُوَيْدًا...

وَيَصْدَأ فِيه الحَنِين

دُونَ أن يَلْثُم الرِّيح ثَانِيَة، أَو يَرى الأَرْض

أَوْ يَتَنَهَّدَ... مِن شَمْسِهَا المحْرِقَة![1]

يشكّل الزّمن المحور الأساسي لبنية المقطع، بدءًا من الاستهلال الأول؛ فالشّاعر يلفت الانتباه إليه بشكل جلي، فهو في الزّمن الحاضر (**الآن**) وحيد " ينتمي إلى الشّوارع والأزقة والطرقات، حتى أنّه ذكر يومًا أن تاريخ الأرصفة هو تاريخه الشّخصي "[2]؛ فيعمد الشّاعر إلى كشف ذاته وحلمه في ظل كلّ المرايا الزّائفة فهو بالرّغم من الواقع الحارّ، لكنه يعرف أنّ الشّعر أكثر حنوًّا عليه وبرًّا به من هذا الحلم القميء وأنه يتشبث بكل أدواته ويدعوه إلى الصمود من أجل تغيير دمامته وقتامته إلى وضاءة، ولذلك فإنه يقوم بسرد كلّ عناصر الهزيمة :

(السّفن الغارقة ⟵ قراصنة الموت ⟵ االحافة ⟵ زجاجة خمر محطمة ⟵

بقايا وسام ثمين ⟵ أعمدة الصمت ⟵ سمك الذّكريات الحزين ⟵

خناجر صامتة ⟵ طحالب نابتة ⟵ سلال القطط النافقة ⟵ العالم المستكين

⟵ الرّقعة الضيقة ⟵ السّاريات الكسيرة ⟵ يخفق ⟵ يذوب ⟵

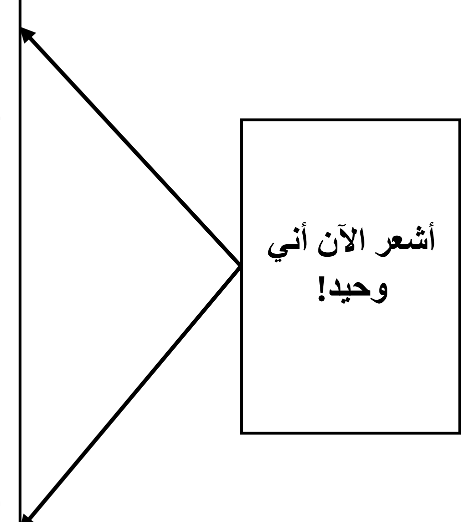
يصدأ ⟵ الشّمس المحرقة)،

في مقابل صمود لغته وشعره ومحرابه وقلبه وذاته ووجوده.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص292–293.

[2] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص57.

وإذا ما بدأنا بالمعجم الشّعري في دواوين الشّاعر ومقاطعه وجدناه يعتمد على الحكاية التصويرية وعلاقات التضاد، الأمر الذي يلائم تكنيك المفارقة الدّاكنة من ناحية ومن ناحية أخرى الطبيعة الثنائية للرّؤيا الشّعرية الكاملة، لكنه في مقابل كلّ هذا هو وحده في مواجهة الموج العالي والشّمس المحرقة والخناجر الصامتة.



الشاعر أمل دنقل يحس أن حياته تتبعثر وتتفتت من خلال التصاقه بالشعر ومحرابه، فينقطع عن كل شيء في الحياة إلا الشعر، فيعيد تشكيل اللّغة بتيمة (الفلاش باك) و(المفارقة) و(التوازي التركيبي) وتوظيف الأزمنة والأمكنة وكل المتعاليات النصية والهامشية وتشكيل الحوار والحبكة السردية، من غير تبذير في خطوط نفسية محفورة، لكنه في مواجهة الواقع القائم، يبقى صلبا شامخا أمام جدار اللّيل الطويل!

- **سيظلّ: دون أن يلثم الرّيح**
  أو يرى الأرض
  أو يتنهد
  من شمسها المحرقة!

ط/الإصحاح الثامن (قصيدة بلا عنوان):

على طريقة الشّاعر في سحق شخوصه دون البوح بهواجسه تحت وطأة انشغالاتها وأحزانها، فيقوم بخلق لغةٍ مباشرةٍ لتطويع كلّ أدواتها وانفعالاتها وألوانها وموادّها ومعاجينها:

(الإصحاح الثامن)

آه... سَيِّدَتي المسبلة

آه... سَيِّدَة الصَّمْت وَاللّفَتَات الوَدُود

لَمْ يَكُن دَاخِل الشّقَّة المقْفَلَة

غَيْرَ قطّ وَحِيد

حِينَ عَادَت مِن السّوق تَحْمِلُ سَلَّتَهَا المثْقَلَة

عَرَفت أَنَّ سَاعِي البَرِيد

مَرَّ...

(فِي فتْحَة البَاب كَان الخطَاب

طَرِيحًا...

ككاب الشّهِيد!)

قَفَزَ القِطُّ فِي الولوله

قَفَزَت مِنْ شَبَابِيك جِيرَانِهَا الأَسْئِلَة

....

آه... سَيِّدَة الصَّمْت وَالكَلِمَات الشُّرُود

آه... أَيَّتُهَا الأَرْمَلَة![1]

التطويع اللّغوي المباشر لرصد الأحاسيس عبر جسدانياتٍ تعبيريةٍ مغريةٍ مشوّقةٍ في تلافيف النص الذي يختلج ويتلجلج على أعتاب الرّوح، حين ينزع الأقنعة الزّائفة عبر المكبوت والمحجوب

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص294.

(**آه... آه**)، ويترك (أمل) لهذه اللّغة فاعلية الهتك (**في فتحة الباب كان الخطاب طريحًا ككاب الشّهيد!**) والانهماك في تنافذ وتناضح الذّات الإنسانية (**آه... آه**) مع الرّغبات الجحيمة المتلظية التي تدمدم، وتفرم إيقاعات الثورة والرّفض والتمرّد وتشغل إيقاعات مواويلها الفائحة النابحة الذّبيحة في قيعان النفس الغاية بالأزرقاق والاخضرار مع تلاوين الصورة الحسية، وكأن قصائد الشّاعر بلا عنوان!

ي / الإصحاح التاسع (فوران اللّغة وسكون الدّلالة):

وكأنّ أقنعة الشّاعر ورموزه في تلاوينها الحسّية واقعية متوترة، مصابة باللّغة وضربات القدر، وكأن لا خلاص لها ممّا هي فيه حتى الموت، إنّها أقنعة تراجيدية درامية مكبلة بالأصفاد:

(الإصحاح التاسع)

دَائِمًا... حِينَ أَمْشِي، أَرَى السُّتَرَة القَرَمِيَّة

بَيْنَ الزّحَام

وَأَرَى شَعْرَك المِتَهدل فَوْقَ الكَتِف

وَأَرَى وَجْهَك المِتَبَدَّل... فَوْقَ مَرَايَا الحَوَانِيت

فِي الصُّوَر الجَانِبِيَّة

فِي نَظَرَات البَنَات الوَحِيدَات

فِي لَمَعَان خُدُود المِحِبّين عِنْدَ حُلُول الظَّلَام

دَائِمًا أَتَحَسَّسُ مَلْمَسَ كَفك فِي كُلِّ كَفّ

المِقَاهِي التِي وَهَبَتْنَا الشَّرَاب

الزَّوَايَا التّي لَا يَرَانَا بِهَا النَّاس

تِلْكَ اللَّيَالِي التِي كَان شَعْرُك يَبتل فِيهَا...

فَتَخْتَبِئِين بِصَدْرِي مِنَ المِطَر العَصَبِي

الهَدَايا التِي نَتَشَاجَرُ مِن أَجْلِهَا

حَلَقَات الدُخَان التِي تَتَجَمَّعُ فِي لَحَظَات الخِصَام

دَائِمًا أَنْتَ فِي المُنْتَصَف!

أَنْتَ بَيْنِي وَبَيْنَ كِتَابِي...

وَبَيْنِي وَبَيْنَ فِرَاشي...

وَبَيْنِي وَبَيْنَ هُدُوئي...

وَبَيْنِي وَبَيْن الكَلَام...

ذِكْرَيَاتُك سجْني، وَصَوْتُك يجلدني

وَدَمِي قطْرَة–بَيْن عَيْنَيْك–لَسْت تَجف!

فَامْنَحِينِي السَّلَام!

امنَحِينِي السَّلَام![1]

يمكن تصنيف الأقنعة في قصيدة (**سِفر ألف دال**) بأنّها هامشية فقيرة ومعدمة (**فتيات السّنترال، الجنود، فتيات الزّحام، الحبيبة، المرأة العارية، ربّان السّفينة، سيّدة الصمت**)، تحمل كوابيسها وعقدها وأزماتها وبؤسها وهواجسها وقلقها وبحثها المحموم عن لحظة فرح، وجوعها الدّائم إلى الحياة، والتورّد والتوهّج، وغير بعيدٍ عن هاته الأقنعة توجد شخصية الشّاعر حاضرة بتوزع أفعالٍ متتاليةٍ في ديناميكية مستمرّة:(**أمشي، أرى، وأرى، وأرى، أتحسّس، امنحيني، امنحيني**)، أفعال تزيد من نماء حركة الأحداث السّردية وتضاعف من توهّجها وتحوّلها وتغايرها وتبيّن صلاتٍ ترتبط وعلاقاتٍ تنشأ بينها وبين محيط التجربة في كلّ ثنايا النص، فصيغ الأفعال في تصاعد مفتوح: (**يبتل، تختبئين، نتشاجر، تتجمع**).

أمّا دلالات النص السّاردة فيريدها الشّاعر ساكنة، فلم يعد قادرًا على الصراع؛ فكلّ العناصر وكلّ الأصوات تصطرخ، تصطرع في أفق وبحر وسماء وأرض وحرية فضاءات الأحلام والكوابيس، لكنها تموت وتذبل بين ما كان، ما سيكون، بين ما تريده الأقنعة وما تطمح إليه، وبين ما يستطيعه الشّاعر من حرّية ونشدان عدالة للناس المغلوبين على أمرهم، وشعوب تعاني الظّلم والقهر والقمع

[1] – المصدر السابق، ص294-295-296.

والاستبداد، لكنه ينشد في إلحاح مكرّر السّلام والطمأنينة (امنحيني السّلام، امنحيني السّلام)، وكأنّه مغموس بالرّقى والتعاويذ، والطّلاسم والأحجية، وتتغافر اللّغة فيه وتتعاشق وتتعانق وتتخافق.

ك/ الإصحاح العاشر (كُلّ الأصوات تَشِي بتورطك):

يحاول الشّاعر في كلّ مرّة كسر خطية السّرد والحكاية والشّعر، وفي الحد من اندفاع الشّخوص وهديرهم بتعميق الإيهام بالواقعية والصدق:

(الإصحاح العاشر)

الشّوَارع فِي آخر اللَّيْل... آه

أَرامل متشحاَت، يُنهنهن فِي عَتَبَات القُبُور–البُيُوت

قَطْرَة... قَطْرَة، تَتَسَاقَط أدمعُهن مَصَابِيح ذَابِلَة

تَتَشَبَّث فِي وُجْنَة اللَّيْل ثُمَّ... تَمُوت!

....

الشَّوَارع فِي آخر اللَّيْل... آه

خُيُوط مِنَ العَنْكَبُوت

وَالمصَابِيح–تِلْك الفَرَاشَات–عَالِقَة فِي مَخَالِبِهَا

تَتَلَوَّى... فَتَعصِرُهَا، ثُمَّ تَنْحَلُّ شَيْئًا... فَشَيْئًا

فَتَمْتَصُّ مِنْ دَمِهَا قَطْرَة... قَطْرَة

فَالمصَابِيح قَوت!

....

الشَّوَارع فِي آخر اللَّيْل... آه

أَفَاع تَنَام عَلَى رَاحَة القَمَر الأَبَدِي الصّمُوت

لَمَعَان الجُلُود المفَضَّضة المسْتَطِيلَة يَغْدُو مَصَابيح

مَسْمُومَة الضَّوء، يَغْفُو بِدَاخِلِهَا الموْتُ

حَتَّى إذَا غَرَبَ القَمَرُ: انْطَفَأَت

وَعَلَى فِي شَرَايِينِها السُّم

تَنْزِفُه قَطْرَة... قَطْرَة، فِي السُّكُون المِمِيت!

....

....

وَأَنَا كُنْتُ بَيْن الشَّوَارع وَحْدِي!

وَبَيْنَ المصَابِيح وَحْدِي!

أَتَصَبَّبُ بِالحُزْن بَيْنَ قَمِيصِي وَجَلْدِي

قَطْرَة... قَطْرَة، كَان حُبِّي يَمُوت

وَأَنَا خَارِج مِن فَرَاديسِه...

دُونَ وَرَقَة تُوت!![1]

يكشف الشّاعر (أمل دنقل) عن شخوصه في كلّ مشهدٍ وكلّ إصحاح وكلّ رؤيا جديدةٍ مستقبلية في آخر اللّيل؛ فالأرامل مستحات بالسّواد تكشفن عن مشاعر من الباطنية ومواقفهن من مشاهد تاريخية ملوّثة، غير أنّ الاستهلال هذه المرّة يتخالف في تقديم وتأخير لافت:

(الإصحاح الثامن)	**(الإصحاح العاشر)**
آه... سيدتي المسبلة	الشّوارع في آخر اللّيل... **آه**

احتدام الرّؤيا والانفعالات بتراكم الآهات والمعزوفات الحزينة واجتراح لوحات بكائية مؤنثة في تجربة مغايرة

[1] - المصدر السابق، ص296-297.

(الآه) في بداية الاستهلال في الإصحاح الثامن ونهاية الاستهلال في الإصحاح العاشر، دلالة كثافة حوارٍ داخليّ واحتلاله مساحة هائلة داخل عقل وقلب الشّاعر وداخل كلّ نصوصه وأصواته ولغته ورموزه وشخوصه وإيقاعاته، والسّرد المباشر قد يُسيء إلى النص فيقربه من النص المسرحي الدّرامي ويبعده عن النص الشّعري.

ولعلّ الحديث عن **أجناسية الخطاب** سيُحيلنا إلى الحديث عن بنية اللّغة التي يتورّط فيها وبها الشّاعر، فيعيد تشكيل الإيقاعات الصوتية والمفردات والبنى التركيبية في كلّ مرّة؛ فلغة السّرد هي عناصر تحاصر الشّاعر والقصيدة ليخالف كلّ نصٍّ غائب وينسج كتابةٍ مغايرةٍ ليؤسس '' **فعل الإبداع Poieses والحسّ الجمالي aisthesic والتطهير catarsis**''[1]، الشّاعر يريد نسج كتابةٍ مغايرةٍ في شكل جملٍ فعليةٍ واسميةٍ قصيرةٍ تتلاحق وتتابع فتعكس سيرة الشّاعر وتجربته وأمكنته وشوارعه وأزمنته فهي تاريخه ومستقبله.

تنتظم الجمل في شكل تراكيب بسيطة وخالية من أي تعقيد أسلوبي، لكنها رامزة بألفاظ سهلة سلسة، مستمدة، من صميم الحياة والواقع المصري فلا حاجة لمعجم كل نفك غموضها، ونجد جملا اسمية قصيرة تصور مشاهد الحزن والموت القاتمة، لكنها جمل تسترجع كلّ الذّكريات وتؤسّس عهدًا جديدًا وحالةً نفسيةً وذهنيةً موجعةً، وترسم ملامح **(ما سيكون)** من خلال توظيف الحذف بين الجمل والمقاطع [.... ....]، كدلالةٍ سطريةٍ بيضاء تتواتر جملاً سريعةً فارغةً تعكس نبض الشّاعر والشّارع:

(ينهنهن ⟵ تتساقط ⟵ تتشبث ⟵ تموت ⟵ تتلوى ⟵ تعصرها

⟵ تنحل ⟵ تمتص ⟵ تنام ⟵ يغفو

⟵ انطفأت ⟵ ترف ⟵ كنت ⟵ أتصبب)،

---

[1] – حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 2003، ص88.

فالشّوارع خالية والأسطر خاوية والقلوب خاوية، فالنقاط تزيد من حدة التوتر وعمق الانفعال ويظهر هذا التواتر المتسارع في أفعال متتالية بطيئة أيضًا:

في حركيةٍ دائمةٍ وتتورط جمل أخرى في مواطن مختلفةٍ من المشهد في الترميز؛ فالشّوراع أفاعٍ والأفاعي من الرّموز الأسطورية التي تمثل تعبيرًا مزدوجًا عن الخير والشّر، لكنها في المقطع الشّعري في دلالة مغايرة تشير إلى الخصوبة والولادة*:

{الشّوَارعُ فِي آخر اللَّيْل... آه

أفاعٍ تَنام عَلَى رَاحَة القَمَر الأَبَدِي الصمُوت}

تنتظم الأسطر في دلالتها المباشرة على أنّ الشّوارع في آخر اللّيل والأوطان في ظلمتها وحلكتها وخرابها، ستغدو أكثر انكماشًا وجورًا وظلمًا، يغفو بداخلها الموت، لكن الشّاعر يبحث عن لغةٍ متعالية عن لغة ثانية ودلالة أكثر عمقًا؛ فالشّوارع والأفاعي التي تنزف (**قطرة... قطرة**) في السّكون المميت، هي بداية ولادة جديدة وخصوبة محلّقة وكأنّها "**رقصة زوربا**"*، كما ترقص الأفاعي، فينتصر (**زوربا**) ويرقص فرحًا كما ترقص الشّوارع الملتوية بحركاتٍ بطيئةٍ تتسارع تدريجيًّا على نغمات (**اليوزوكي**) ثم تشدو وتعلو لتنفجر في فورة من الوثب والقفز، عندئذ تدوّي، في داخل الشّاعر كلماته: '' **إذ ضاقت الدّنيا بالهموم، عليك بالرّقص!!** ''** ارقص، ارقص! مجنون هذا العجوز حين يواجه مصاعب الحياة وبؤسها بالرّقص!، ومجنون (أمل دنقل)؛ فهو '' عاشق للحياة، مقاوم

---

* الأفعى: le serpant :snake: من الرّموز الأسطورية وقد ارتبطت بطقوس بشرية قديمة وتمثل تعبيرا مزدوجا للخير والشر، في بعض الثقافات كانت الثعابين رمزا للخصوبة كما هو عند (شعب الهوبي) في أمريكا الشمالية، فالأفعى رمز للتجديد بتجديد جلدها وكأنها ولادة جديدة وانبعاث جديد، وخلود أبدي، وهي رمز للقوة بالتواءاتها كما أن سمها رمز للموت والشر والخداع والخبث وهي التي سرقت نبتة الحياة من جلجامش، بعد صراع كبير في البحث عن الخلود وهي التي أوحت لحواء بالأكل من شجرة الحياة وطرد آدم من الجنة!

* رقصة زوربا: يؤديها مجموعة من الرّاقصين والرّاقصات بخط مستقيم أو دائري وأياديهم على الأكتاف بعضهم وتبدأ الرّقصة بحركات هادئة تتطور إلى حركات سريعة مفعمة بالحيوية على إيقاع متكرر، و (زوربا) شخصية أساسية في رواية (زوربا اليوناني) للروائي نيكوس كازنتزاكيس وهو شاعر وروائي يوناني (18 فيفري 1883/ 26 أكتوبر 1957)، وله أيضا رواية (الاغواء الآخر للمسيح)، وأدت رواية (زوربا) إلى ولادة فن راقص قائم بذاته مثل الدّبكة اسمه (سيرتاكي).

** انظر: نيكوس كازنتزاكي، زوربا اليوناني (رواية)، تر: أسامة إسبر، تقديم: نصر ساسي، مراجعة: شوقي الغنيزي/ رمزي بن رحومة، مسكيلياني للنشر، تونس، ط2، 2015.

عنيد، يحلم بالمستقبل والغد الأجمل مع قدر كبير بالعدمية "[1]، فكما أدّت رواية (**زوربا اليوناني**) إلى ولادة **فنّ راقصٍ جديدٍ**، فكذلك الشّوارع والميادين هي ولادة نصوصٍ جديدةٍ لأمل دنقل، وولادة أخرى **لعهدٍ آتٍ**، وتجربة شعرية وثورة قادمة، والشّاعر وحده يواجه كلّ هذا عاريًا دون ورقة توت! فالشّوارع هي ذات الشّاعر وثورته واغترابه وعشقه الدّائم، " لكنه لم يصل به يومًا إلى حد العدمية.

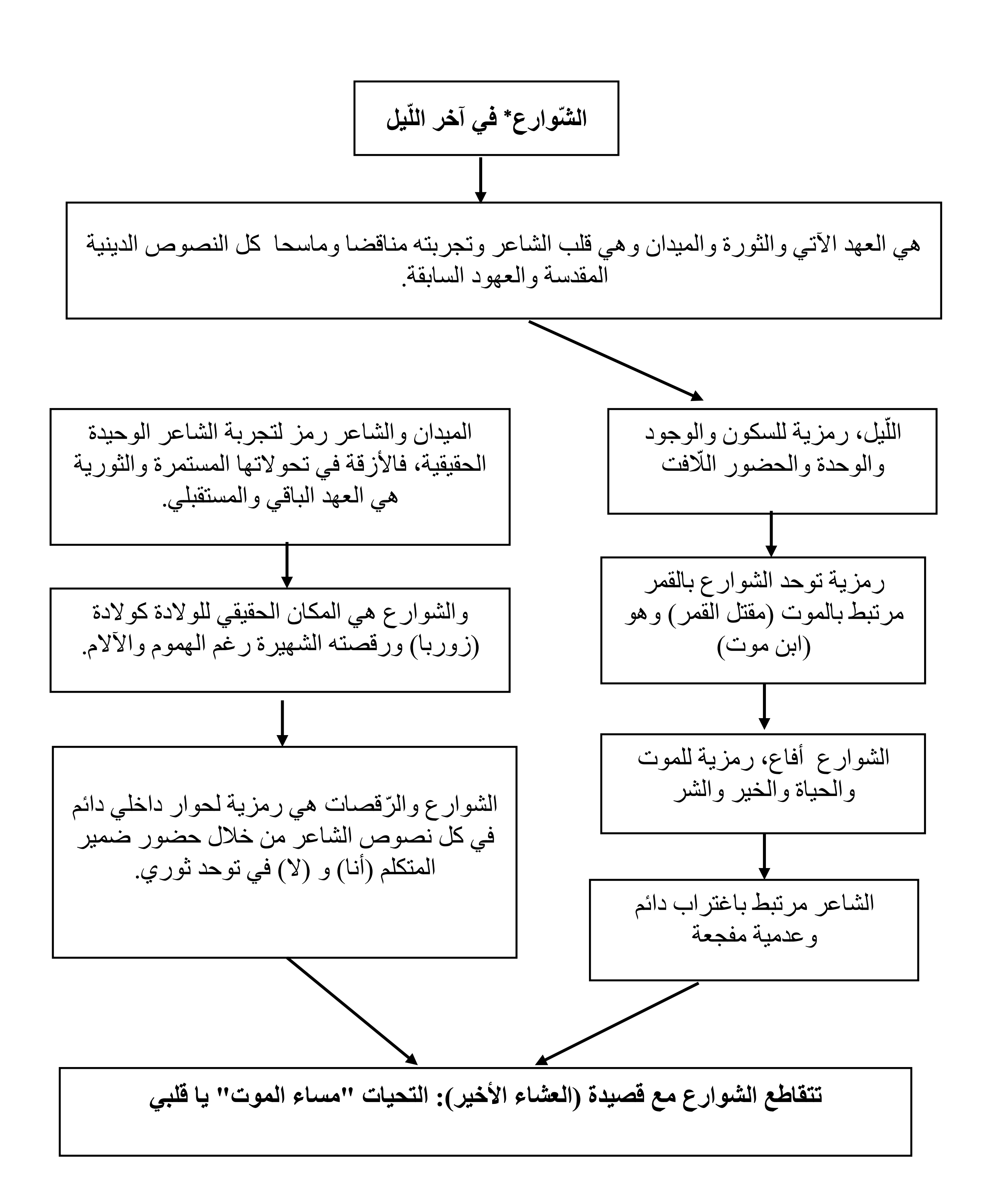
والاغتراب الوجودي المدمّر وصعلكته لم تقده إلى حياة البوهيمية واللّامبالاة؛ بل إنّ هذين (**الاغتراب والصعلكة**) كانا عاملين إيجابيين يمكن من خلالهما الشّاعر أن يحقّق لنفسه نمطًا فريدًا من الحياة يتيح له أن يظلّ شاعرًا فقط "[2]. *

---

[1] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص10.

[2] – حسن طلب، أمل دنقل (حياته وأدبه ومأساته)، مجلة الدّوحة (مجلة شهرية ثقافية جامعة)، وزارة الإعلام، قطر، ع91، 1 يونيو/ رمضان 3-14هـ-1983، ص22.

* الشوارع، وكأن الاصحاح الأخير والمقطع الأخير، هو تناص مع أغنية (**بعيد جدا far away**)، سنة 1976، للشاعر والمغني (ديميس روسوس) اليوناني الاسكندري، فالأغنية تحمل إيقاعا ذاكرتيا وسريعا كرقصة شاعر تختزل كل الآلام والأحلام.


الشّوارع* في آخر اللّيل
هي العهد الآتي والثورة والميدان وهي قلب الشاعر وتجربته مناقضا وماسحا كل النصوص الدينية المقدسة والعهود السابقة.
اللّيل، رمزية للسكون والوجود والوحدة والحضور اللاّفت
رمزية توحد الشوارع بالقمر مرتبط بالموت (مقتل القمر) وهو (ابن موت)
الشوارع أفاع، رمزية للموت والحياة والخير والشر
الشاعر مرتبط باغتراب دائم وعدمية مفجعة
الميدان والشاعر رمز لتجربة الشاعر الوحيدة الحقيقية، فالأزقة في تحولاتها المستمرة والثورية هي العهد الباقي والمستقبلي.
والشوارع هي المكان الحقيقي للولادة كولادة (زوربا) ورقصته الشهيرة رغم الهموم والآلام.
الشوارع والرّقصات هي رمزية لحوار داخلي دائم في كل نصوص الشاعر من خلال حضور ضمير المتكلم (أنا) و (لا) في توحد ثوري.
تتقاطع الشوارع مع قصيدة (العشاء الأخير): التحيات "مساء الموت" يا قلبي

6/ فائض الذّكريات وامتداد الدّلالة (قصيدة مزامير):

"الاسكَنْدَرِيَّة أَخِيرًا

الاسكَنْدَرِيَّة قَطر النَّدَى، نَفْثَة السّحَابَة البَيْضَاء

مَهْبَط الشُّعَاع المَغْسُول بِمَاء السَّمَاء، وَقَلْب الذّكْرَيَات

المُبَلَّلَة بالشّهد والدُّمُوع"

(نجيب محفوظ ، "ميرامار")*

أ/ مزامير المكان الحلم:

للشّاعر (أمل) نصوص ذاكرتية للإسكندرية، وهي موزعة بين دواوين (**البكاء بين زرقاء اليمامة/ العهد الآتي**) وهي قصائد ثلاثة: (**إجازة فوق شاطيء البحر 1963– ظمأ... ظمأ– مزامير 1975** ، "المقاطع الأربعة الأولى منها فقط")؛ فالمزمور الأول والثاني والثالث من الجزء أو السِفر الرّابع من ديوان أمل، العهد الآتي الذي يستلهم فيه التوراة أو العهد القديم من الكتاب المقدّس، تلك المزامير الثلاثة الأولى خصّصها أمل دنقل لقصيدة عن الحبّ الخاسر، عن ذلك المثلث العذب المعذب، حيث الكلّ عاشق من طرف واحدٍ لا ينال من الحبّ غير مرارة الزّبد وملوحة ماء لا يروى عطشا بل يزيده "[1]:

*إجازة فوق شاطي البحر:

أُغسْطُس

الإسْكَنْدَرِيَّة

وَاليُود يَنْشَع فِي رِئَتَيْن...

يَسُدُّ مَسَامهُمَا الرّبْوُ... وَالأتْرِبَة![2]

---

* انظر: نجيب محفوظ، ميرامار (رواية)، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1967، ص07.

[1] – بهاء جاهين، أمل أغسطس والإسكندرية، جريدة الأهرام ملحق الجمعة/ قضايا وآراء، عدد 48472، الجمعة 22 ذو الحجة 1440هـ/ 23 أوت 2019، ص8.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص143.

* **ظمأ... ظمأ:**

جَسَدِي: صَخْرَة صَهَرتها الظَّهيرَة

حَلقُهَا يَتَفَتَّت

وَالبَحْر بَعد ذِرَاعَين... بُعْدَ السَّمَاء![1]

* **مزامير:**

(المزمور الأول)

أَعشَقُ اسْكَنْدَريَّة

واسْكَنْدَريَّة تَعْشَقُ رَائحَة البَحر

وَالبَحر يَعْشَق فَاتِنَة فِي الضِّفَاف البَعِيدَة![2]

علاقة (أمل دنقل) بمدينة (**الإسكندرية**) علاقة غريبة وفاصلة في تجربته الشّعرية؛ فقد ظلّت في وجدانه حتى بعد أن غادرها، فكتب قصيدة (مزامير) سنة 1975، المكونة من ثمانية مزامير، المزامير الأربعة الأولى مستلهمة من (**المدينة / الإسكندرية**)، كما أنّ النص منشور في مجلة الآداب سنة 1973 بشكلٍ مغايرٍ وبعنوانٍ مختلفٍ (**انتظار**)* دون مقاطع أو مزامير، ومن مزامير داوود في الكتاب المقدّس ومزامير التوراة التي جاءت على لسانه وتنقسم إلى مائة وخمسين مزمورًا، جاءت كتراتيل وصلوات، وقد جاء ذكرها في القرآن الكريم:

﴿ إِنَّا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ كَمَا أَوْحَيْنَا إِلَى نُوحٍ وَالنَّبِيِّينَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَوْحَيْنَا إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَعِيسَى وَأَيُّوبَ وَيُونُسَ وَهَارُونَ وَسُلَيْمَانَ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا ﴾[3].

وقوله تعالى:﴿ وَرَبُّكَ أَعْلَمُ بِمَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعْضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا ﴾[4]. وقوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ﴾[5].

---

[1] – أمل دنقل، اللأعمال الشعرية الكاملة، ص157.

[2] – المصدر نفسه، ص298.

* انظر: أمل دنقل، انتظار (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، العدد الثاني، السنة الواحدة والعشرون، شباط (فبراير)، 1973، ص17.

[3] – سورة النساء، آية 163.

[4] – سورة الإسراء، الآية 55.

[5] – سورة الأنبياء، الآية 105.

انتظار

ـ ١ ـ

اعشق اسكندرية
واسكندرية تعشق دندنة البحر
والبحر يعشق فاتنة .. في بلاد بعيدة

... ...

كل امسية
تتسلل من جانبي
تتجرد من كل اثوابها
وتحل ضفائرها
ثم تخرج عارية في الشوارع تحت المطر
فاذا بلغت حافة البحر
القت بفتنتها في ملاءاته الرطبة
وانفتحت ـ تنتظر

... ...

وتظل الى الفجر
ممدودة ـ كالنداء
ومشدودة ـ كالوتر
وتظل .. وحيده !
قلت لها في الليلة الماطره :
البحر عنكبوت
وانت في شراكه فراشة تموت !
فانتفضت كالقطة النافره
وانتصبت في خفقان الريح والامواج
(الديان من زجاج
وجسد من عاج)
وانفلتت ـ مبحرة ـ في رحلة المجهول ..
فوق الزبد المهتاج !
ناديت ـ ما ردّت .
صرخت ـ ما ارتدت .
وظل صوتي يتلاشى .. في سياط الموجة الكاسره !

... ...

(خاسرة ، خاسره
ان تنظري في عيني الفريسة الاسره
او ترفعي عينيك نحو الماسة التي تزين التاج !)
لفظ البحر جثتها في صباح اليم
فرايت الكلوم
ورايت اظافرها القمريه
تتلوى على « خصلة ذهبيه »
فحشوت جراحاتها بالرمال ..
وادفأتها بنبيذ الكروم !

... ...
... ...

ها هي الآن تحيا معي ،
بيننا حائط من وجوم
بيننا .. نسمات الغريم
كل امسية تتسلل في ساعة المد ،
في الساعة القمريه
تتربع على صخرة الابديه
لتسمع سخرية الموج من تحت اقدامها
وصفير البواخر .. راحلة في السواد الحميم
تتصاعد من شفتيها الملحتين رياح السموم
والنجوم الغريقة في القاع تصعد ..
واحدة
بعد
اخرى
فتلتقطها
وتعد النجوم
في انتظار الحبيب القديم !

القاهرة — امل دنقل

والمزامير نصوص تُشير إلى تشكيلاتٍ من المناجاة والأدعية والتسابيح والبشائر، لكن مزامير (أمل) لم تكن مناجاة، بل كانت نوبات قلقٍ مزمنٍ في خلفية حزينةٍ شديدةٍ وانتكاسٍ وجدانيّ، وكأنّما الشّاعر يخشى المفاجأة عندما يحصر المقطع الأول بين (**الإسكندرية والبحر وما سيكون "الفاتنة"**)، وعندما ينتهي من هزائمه في استهلال القصيدة إجازة فوق شاطئ البحر وظمأ... ظمأ، يبدأ في لحظة الانكماش والتوتر الدّاخلي في المزمور الأول والثاني والثالث والرّابع؛ بل إنّه في حالة تأزم والتشكيل الرّمزي الثلاثي بين القصائد السّابقة والعناصر اللّاحقة هو اختزال مرهف ميلودرامي لكلّ الفواجع القادمة متلمسا ذلك في أزمنة وأمكنة خانقةٍ عاريةٍ:

كُلُّ أُمْسِيَة، تَتَسَلَّل مِن جَانِبِي

تَتَجَردُ مِن كُلِّ أَثْوَابِهَا

وَتُحُلُّ غَدَائِرُهَا

ثُمَّ تَخْرُجُ عَارِيَة فِي الشَّوَارِع تَحْتَ المِطَر![1]

لعلّ أبرز ما يسم نصوص الشّاعر، قيامها على بعدين رئيسين يُحيل الأول على زمنٍ واقـعي (**ما كان / ما يكون**) يدعم وجوده الرّمز التاريخي والدّيني بشخصياتٍ بارزةٍ وهامشيةٍ، أمّا الثاني فنجد زمنًا يوتوبيًّا (**ما سيكون**)، لذا جاءت المزامير على سمتٍ سرديّ متقطّع لتقوية الإحساس باللّاتاريخية بحثًا عن طوباويةٍ* مستقبليةٍ، والمزمور الأول من العهد القديم يبدأ بذلك:

{طوبى لمن لا يسلك في مشورة الأشرار وفي طريق الخاطئين لا يقف

وفي مجلس المستهزئين لا يجلس

بل في شريعة الرّب مسرته}‘‘[2]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 298 .

* طوباوية: (منسوب إلى طوبى) ومعناها رجل طوباوي، من يحلق بعيدا وينشئ مثلا، وهي بعيدة عن الواقع وهي تعني خلق مجتمع خال من الصراع وهي نزعة في الحكم لحياة مثالية خالية من العيوب، يقابلها مصطلح اليوتوبيا.

[2] – الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والعهد الجديد، مزمور1، السعادة الحقيقية، ص662.

رؤيا الشّاعر (أمل) للتاريخ رؤيا سكونية، تلغي حركة التغيير؛ فهو يتناص مع المزمور الأول من الكتاب المقدّس في تناصٍّ وتآلف؛ فالتاريخ بالنسبة للشاعر، أسير نمطيةٍ جامدةٍ وتكراريةٍ رتيبةٍ فيعيد بذلك دلالة السكون في تكراره للاستهلال (**أعشق اسكندرية**) والذّاكرة رمادية متشابهة: (**تعشق، تتسلّل، تتجرد، تحل، تخرج، تنتظر، تظل**)، فهذا الكرّ والفرّ بين تتالي الأفعال بين حركتها وسكونيتها هو إدراك لحقيقة الزّمن للتاريخ العربي ونمطية وجوده.

لكن الشّاعر يواجه هذا الزّمن الشّائخ كالفارس الباحث المحلّق بعيدًا لتحقيق المثُل العليا في عجائبيتها وسديمها على غرار ما نجده في قوله بضمير المتكلم:

(المزمور الثاني)

قُلْتُ لَهَا فِي اللّيْلَة الماطِرَة:

البَحْرُ عَنْكَبُوت

وَانْتِ–فِي شرَاكِه–فَرَاشَة تَمُوت

وَانتَفَضَت كَالقِطَّة النَّافِرَة

وَانْتَصَبَت فِي خَفَقَان الرّيح وَالأَمْوَاج

(ثديان من زُجَاج

وَجَسَد مِن عَاج)

وَانْفَلَتت مُبْحِرَة فِي رحْلَة المِجُهُول، فَوْقَ الزّبد المهُتَاج

نَادَيْتُ... مَا رَدَّت!

صَرَخْتُ... مَا ارتَدَّت!

وَظَلَّ صَوْتِي يَتَلَاشَى... فِي تَلَاشِيهَا...

وَرَاء المِوْجَة الكَاسِرَة)

....

(خَاسِرَة، خَاسِرَة

إِن تَنظري فِي عَيْنِي الغَرِيمَة السَّاحِرَة

أَوْ تَرْفَعِي عَيْنَك نَحْوَ الماسة التِي تُزَيِّن التَّاج!)

(المزمور الثالث)

لَفَظَ البَحْرُ أَعْضَاءَهَا فِي صَبَاح أَلِيم

فَرَأَيْتُ الكُلُوم

وَرَأَيْتُ أَظَافِرِهَا الدّمَوِيَّة

تَتَلَوَّى على خُصْلَة "ذَهَبِيَّة"

فَحَشَوتُ جِرَاحَاتِهَا بِالرِّمَال

وَأَدْفَأْتُهَا بِنَبِيذ الكُرُوم...

....

وَتَعِيشُ مَعِي الآن!

مَا بَيْنَنَا حَائط مِن وُجُوم

بَيْنَنَا نَسَمات "الغَرِيم"

كَلّ أُمْسِيَة...

تَتَسَلَّل فِي سَاعَة المدِّ، فِي السَّاعَة القَمَرِيَّة

تَسْتَرِيح عَلَى صَخْرَة الأَبَدِيَّة

تَتَسمَّع سُخرِيَة الموْج مِن تَحْت أَقْدَامِها

وَصَفِير البوَاخِر... رَاحِلَة فِي السَّوَاد الحَمِيم

تَتَصَاعَدُ مِن شَفَتَيْهَا الممَلَّحَتَيْن رِيَاح السُّمُوم

تَتَسَاقَط أَدْمعها فِي سُهُوم

وَالنُّجُوم

(الغريقة فِي القاع)

تَصْعَدُ... وَاحِدَة... بَعْد أُخْرى...

فَتَلقطُهَا

وَتُعَدُّ النُّجُوم

فِي انتِظَار الحَبِيب القَدِيم!

(المزمور الرّابع)

"ترنيمة لشهر يناير"

فَجْأة... يَجْفَلُ خَطْو القَلْب

تَهْتَزُّ الكُرَيَّات الرَّصَاصِيَّة فِي سَلَّته

(هل أصبَعُ الوِحْدَة أَم إصْبعك المِصْبُوغ بِالحَنَّاء؟)

فِي الخَارج أَسْوَار وَأمْطَار

غِلَاف اللَّيْل عَن الرَّعْد

غِلَاف القَلْب يَنْشَقُّ عن الوَجَد

مِسَاحَات مِن الضَّوْء الرَّمَادي

أَنَا النَّافِذَة المغْلَقة السَّوْدَاء

وَالتفاحَة الحَمْرَاء

وَالأَسْمَاك

(اسْمِي كَان مَكْتُوبًا عَلَى طَرَف قَمِيصِي

قَبْلَ أَنْ يعلِق فِي سلْك الحُدُود الشَّائِك!)

النَّهر ضَمِيرِي (وَلَعَينَيْك انسيَاب النّهر)

مَا أَقْسَى انتِظَاري... !

وَفُؤَادِي سَاعَة رَمليَّة صَفْرَاءُ

يَهْوَى الرَّمْل فِي أَعْمَاقِها شيئًا فَشَيْئًا

رُبَّمَا للرَّمْل طَعْمُ الملح أَحْيَانًا... وَطَعْمُ الانتِظَار!![1]

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص299-300-301-302.

في هذا العالم، ينقّب (**الجنوبي**) الغريب عن تجليات تكشف له مصيره المحتوم الهائج، تجسّدها فاتنة في الضفاف البعيدة فتنتفض هلعًا وكمدًا، وهو ما تُنبئ به الأفعال التالية: (**انتفضت، انتصبت، انفلتت**) وهو إلحاح على زحزحة الواقع السحيق الغارق في الموت، الأمر الذي يُشي باستحالة مجاوزته، هذا الواقع بكل الأفعال، حتى يتلاشى الصوت، ولئن ألمح الشّاعر منذ البداية إلى أنّ نبوءة الانتظار ستظلّ وحيدةً وخاسرةً، فإنّه يدل على ذلك بأسطورة (**راهب البحر unibozu**) أو (**كاهن البحر yokai**) في الفلكلور الياباني، ذلك الوحش الذي يمثل أسوء الكوابيس التي تراود الصيادين، ليقوم بإغراق سفن البحارة الذين يجرؤون على لفظ اسمه وبحسب الأسطورة فعندما يغضب (**الأوميبوزو**) سوف يطلب من البحارة برميلاً كي يملأه بمياه البحر ويسكبه عليهم ولتجنب ذلك المصير يعطيه البحارة برميلاً بلا قعر، وهذا يمنحهم فرصة للنجاة، فراهب البحر، يسكب المياه مرارًا وتكرارًا.

وتُشير الأسطورة هنا أنّ البحر هو المثوى الأخير لأرواح الموتى الوحيدين، فكذلك الشّاعر بمشروعه الحداثي، يحاول النجاة من بحر الواقع الهائج ورهابه، لكن البحر سيلفظ مكلومًا جريحًا في كرّ وفرّ ومدّ وجزر (**تتسلل، تستريح، تسمع، تتصاعد، تتساقط، تصعد**) في انتظار زمن أسطوري يمنحه حق الحياة والخصوبة.

ب/ المزمور السادس، السابع، الثامن:

(كقطرة ماء على حديد محمي: المعجم الشّعري)

إذا ما بدأنا بالمعجم الشّعري في هذه المزامير، وجدناه يعتمد بشكلٍ بارزٍ على مجموعة من الثنائيات اللّغوية التي تقوم على علاقة التضاد، ولعلّ أكثر هذه الثنائيات بروزًا ثنائية (**الصيف/ الشّتاء**)، (**بيضاء/ صفراء**)، (**يغيض/ يفيض**)، (**ماء/ دم**)، (**الزّهرة/ ورقة توت**)، (**نقش/ ركام**)، والشّاعر يدرك أنّ أحاسيس الرّفض للواقع قد بدأت في الانغراس وأنّ ذاته رغم الانكسار لا تلتف

---

*سيلاحظ المتلقي أني قدمت تحليلا للمزامير الأربعة في شكل مقطع واحد، حيث اعتمدت كتابة الشاعر لهاته المزامير في مكان واحد (**الإسكندرية**) لحالتها الشاعرية الزّمنية والمكانية، بخلاف المزامير الأخرى في القصيدة.

فقط حول الثورة والتمرّد؛ بل إنّها تُعيد تشكيل أدوات الوعي الإنساني في الحبّ والحزن والطفولة، وثمّة عوائق في السياق الدّلالي تفيد البوار والعقم، وجعلها الشّاعر بين قوسين:

- **(حتى ورقة التوت على فخذيك... صفراء).**
- **(هذا الندى القاتل ذو الوجهين).**
- **(هل كانت يدي في يدك اليسرى؟).**
- **(إذن فالصوت قد أصبح صوتين؟!).**
- **(دون أن نطرف)، حتى سقطت في النهر... وارتدّ السكوت!**

يُشكّل الصمت والسكون والفراق والخوف والسكوت، رموزًا تحمل علاماتٍ صادمةٍ تتنوّع في مفرداتٍ شعريةٍ فنيةٍ خالصةٍ تحمل داخلها صراعًا بين الدّليل والنهار، الحلم والواقع، ما كان ما سيكون " والشّعر بنية لغوية من الطراز الأول، حيث تتعانق فيه كلّ مكونات اللّغة: من حرفٍ وكلمةٍ وجملةٍ وصورةٍ وموسيقى؛ بل إنّه بنية لغوية جمالية في آن، تتحد فنيته بكيفية استخدام الشّاعر للمكونات السابقة بجانب كلّ المحمولات الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية أو سواها "[1].

وقد تردّدت مفردات بشكل بارز في مقاطع القصيدة، " ولكلّ كاتب كلمة المفضلة التي تتكرّر باستمرارٍ خلال أسلوبه وتكشف بطريقة عفوية-بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط ضعفه "[2]، فنجد حقل الطبيعة في (**الزّهرة، غابات، البنفسج، العنكبوت، النهر**) وحقل الزّمن في (**الصيف، الشّتاء، الآن، يمتدّ، كان، اللّيل، الثانية، الذّكريات، ظلّت**) وحقل اللّون (**بيضاء، صفراء، البرتقالي، الرّمادي، السماوي**) وحقل المكان (**السجن، الجدار**)، وهي حقول تمثّل لوحات تتواقع وتتزامن وتتماكن مع الشّاعر ويكون محمولها الفني على أحرّ من الجمر للتعبير عما يجتاح الشّاعر من هيجان ثوري واعتكاسات محرورة دخانية وضبابية وعكرة يستخلصها (أمل) يصفيها

---

[1] – إبراهيم جابر علي، المعجم الشعري (بحث في الحقول الدّلالية للكلمة في الخطاب الشعري، بلند الحيدري نموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص15.

[2] – موريس بورا وآخرون، الخيال/الأسلوب/الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، مصر، ع85، ط2، 2009، ص206.

ويجوهرها في دخيلته ثم يتداخل ويتخارج فيها ومنها للوحات شعرية تكون دلالتها بالقوة نفسها التي للحرائق التي تحدثها حدوثات الواقع وعهوده الآتية عبر جدار الصباح! .

ج/ المزمور الثامن (شجوية)/ الأسلوب ،كَسْرٌ وجَبـر:

لوحات الشّاعر ممزوجة بكلّ الألوان التي يختارها كقارة لا يمل من التوغل في أدغالها، قصد استكشافها، فيتمرّد على كلّ الأشكال اللّغوية والأساليب الفنية، كما تمرّد الفنان (بيكاسو) على النساء اللّواتي أحبّ، مردّدا: " الأسلوب يسجن الفنّ في رؤية واحدة وأنا رجل لا أثبت في مكانٍ واحدٍ، فلتسقط كلّ الأساليب "[1]، وصور (أمل) في المزمور الثامن يحمل عنوانًا فرعيًّا (شجوية):

المزمور الثامن

(شجوية)

لِمَاذا يُتَابِعُنِي أَيْنمَا سَرَّت صَوْت الكَمَان؟

أُسَافِر فِي القَاطِرَات العَتِيقَة

(كَي أَتَحَدَّث للغُرَبَاء المسنِّينَ)

أَرْفَعُ صَوْتِي لِيَطْغَى عَلَى ضَجَّة العَجَلاَت

وَأَغفُو عَلَى نَبَضَات القِطَار الحَدِيدِيَّة القَلب

(تهدّر مثل الطَّوَاحِين)

لَكِنَّهَا بَغْتَة... تَتَبَاعَدُ شَيْئًا فَشَيْئًا

وَيَصْحُو نِدَاء الكَمَان![2]

تبدو الصورة الأولى مفاجئة؛ إذ تظهر لنا ذات الشّاعر المستقبلية، وكأنّه يستحضر موته في الغرفة رقم (8) بمعهد الأورام، عندما كان في سرير المرض وقالت له زوجته:

" هل أنت حزين؟

---

[1] – أمال فلاح، معرض بيكاسو الحميمي (أساليب بملامح العشيقات)، مجلة الحدث العربي والدّولي (مجلة سياسية ثقافية)، باريس، فرنسا، ع34، كانون الأول، 2003، ص86.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص305-306-307.

أشار وهو عاجزٌ عن الكلام بأنْ نعم، إنّها المرة الأولى التي يقول فيها (نعم)، إنّه القرار الذّاتي بالموت "[1]، وإنّه صوت الكمان والموت "وميراث الحزن الذي لا ينتهي"[2]، في حسيته الصورة ونتوئها " فثمّة حركة للصور الحسّية والمجردة تنطلق من مثيراتٍ مادّيةٍ أو لغويةٍ نصادفها... فتستدعي الحادثة المباشرة، أو الأدوات أو الحركة الرّئيسية صورًا سابقة، وهنا لا تنم العلاقة والظهور وفقًا لعوامل مادية شكلية فحسب من المشابهة أو التضادّ أو تلامح جزء من الصور الكلّية وإنّما تتحكم بهذا كذلك العوامل الانتقالية والموقف الذي نحياه "[3].

ونجد أنّ الصور سربت بعذوبة، تميزها في حضور الشّاعر وأسبغت ألوانها على عالمه ونصوصه وتمارس غوايتها، تنبعث من مقاطع القصيدة **(مزامير)**، ويتناص المقطع الأخير **(شجوية)** مع عنوان القصيدة يُثير في روح المتلقي وذهنه لحنًا غير منقطع وصوتًا موحيًا غير صاخبٍ بمعجم لغويٍّ بسيط وسردٍ حكائيّ مفرد منبئ بميلاد أسلوب عهد جديد يريده الشّاعر ويريد بثّه في كلّ مكان وزمان تتخلل تفاصيل حياته، فصوت الكمان هو التيمة المركزية لا يفارق نصوصه ولا أحلامه:

أَسِير مَعَ النّاس، فِي المهْرَجانات:
أصْغِي لِبوق الجُنُود النُّحَاسي
يَمْلَأُ حَلْقِي غُبَار النَّشِيد الحَمَاسِي
لَكِنَّنِي فَجْأَة... لَا أَرَى!
تَتَلَاشَى الصفُوف أَمَامِي
وَيَنْسَرِبُ الصَّوْتُ مُبْتَعِدًا
ورُوَيدًا... رُوَيْدا يَعُود إلى القَلب صَوْتُ الكَمَان[4]

---

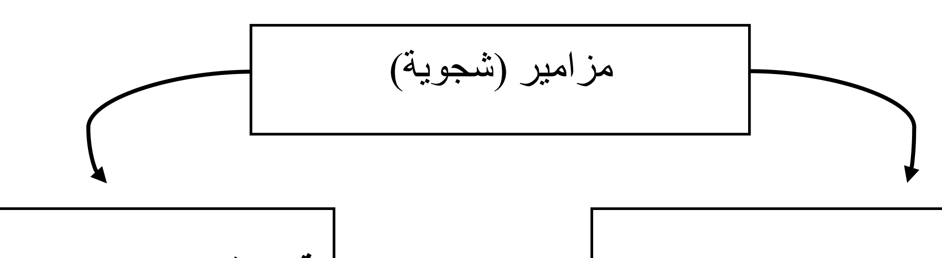
[1] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص145.

[2] – المصدر نفسه، ص145.

[3] – فايز الدّاية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1990، ص33.

[4] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص306.

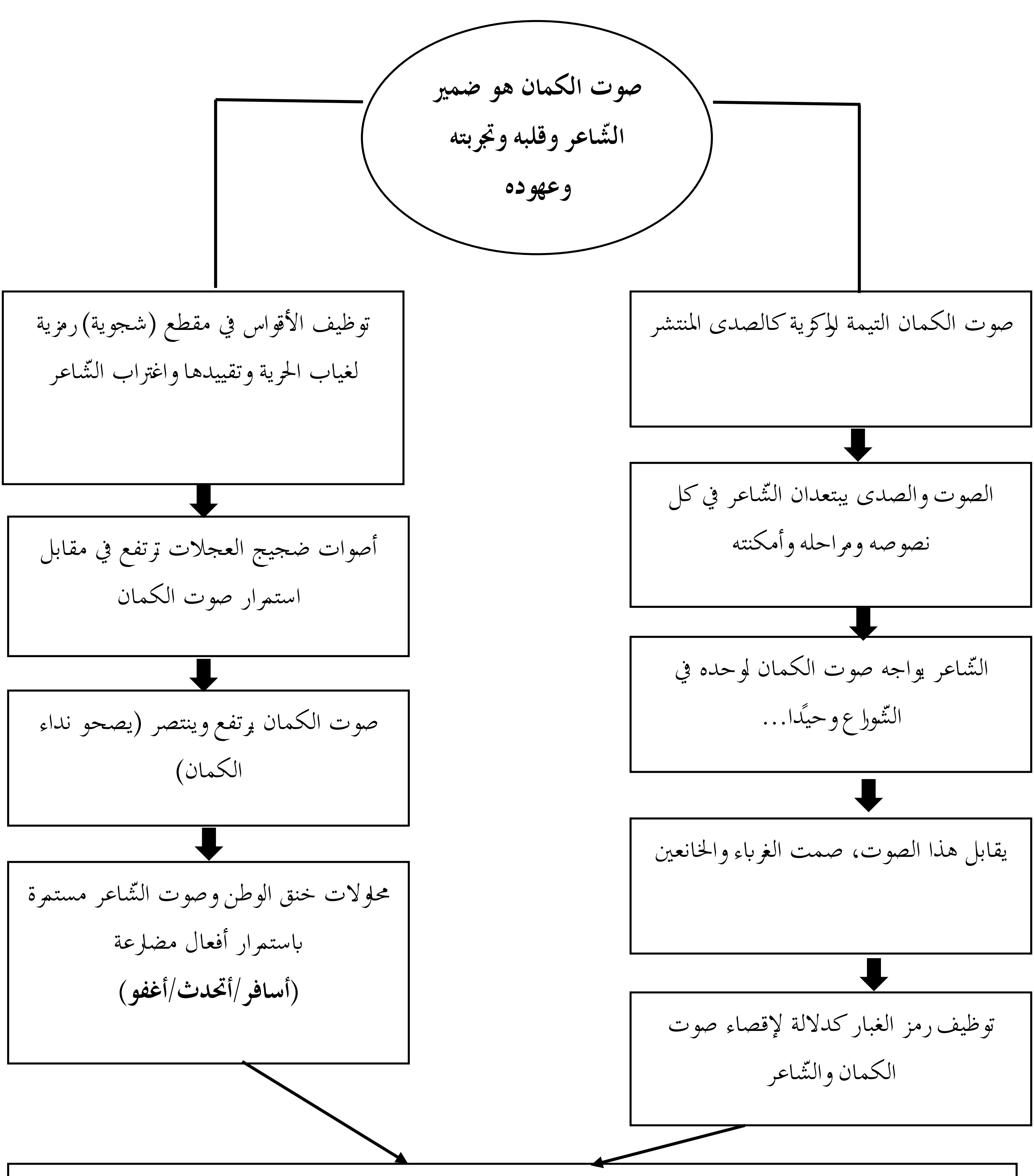
الشّجوية هي لحن الحزن الذي يشكّل مشاهد المقطع في رمزية لمدينة طوباوية يحلم بها الشاعر، وهو الأسلوب الذي يلفّ تجربته وأعماله وطفولته هي الإلهام الهشّ السقيم التي رافقت تجربته وهو صوت الضمير وهو الهم الذي يحمله القلب والعقل والهاجس الذي يلحّ عليه ويُثقله حتى أعياه وألقاه على أعتاب الشّعر.



قصيدة: **سِفر ألف دال**
القطارات ترحل فوق قضيبين:
ما كان-ما سيكون!
قصيدة: **أشياء تحدث في الليل**
رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل

قصيدة (مزامير)
أسافر في القطارات العتيقة (كي أتحدث للغرباء المسنين)
قصيدة: **الموت في لوحات**
مصفوفة حقائبي على رفوف الذاكرة والسفر الطويل...
يبدأ دون أن تسير القاطرة...

هي مواجهة صريحة مع الذات لتنكشف دلالات التناقضات الحادة بين التشبث بتراب الوطن والثورة والرفض وبين الرحيل والسفر والاستسلام والسكوت والسكون، بين: ما كان، وما سيكون، فالقطارات لوحة زمنية بين **(لا)** و **(نعم)**


صوت الكمان هو ضمير الشّاعر وقلبه وتجربته وعهوده
صوت الكمان التيمة المركزية كالصدى المنتشر
الصوت والصدى يبتعدان الشّاعر في كل نصوصه ومراحله وأمكنته
الشّاعر يواجه صوت الكمان لوحده في الشّوارع وحيدًا...
يقابل هذا الصوت، صمت الغرباء والخانعين
توظيف رمز الغبار كدلالة لإقصاء صوت الكمان والشّاعر
توظيف الأقواس في مقطع (شجوية) رمزية لغياب الحرية وتقييدها واغتراب الشّاعر
أصوات ضجيج العجلات ترتفع في مقابل استمرار صوت الكمان
صوت الكمان يرتفع وينتصر (يصحو نداء الكمان)
محاولات خنق الوطن وصوت الشّاعر مستمرة باستمرار أفعال مضارعة
(أسافر/أتحدث/أغفو)
الحضور في شجوية للوطن في سياق جديد مختلف عن باقي القصيدة والقداسة لذات الشّاعر وعهوده الآتية ولتراب الوطن والصوت أصبح حاضرا ماثلا ويتشكل في كعوب البنادق وصور الثورة وغياب الكمان هو غياب لكل الأصوات الغريبة والخانعة الصامتة، ليتحول إلى رصاص قاتل في ظل أنظمة مستبدة ورصاص رافض ثوري مدافع في ظل أوطان حرة عادلة
لماذا إذا ما تهيأت للنوم يأتي الكمان
وغاب الكمان!
(التحول: نسق خارج السياق)

ونجد أنّ الشاعر أيضا قام بتعديل كامل على القصيدة ونشر أجزاء منها بعناوين مختلفة كما حدث في المزامير الأربعة الأولى بعنوان (**انتظار**)، كما نشر المزمور الثامن (**شجوية**) كنص مستقل نشره في (يناير 1976) تحت عنوان (**إلى الكمان**)، بعد إجراء بعض التغييرات في تركيب الأسطر وبعض الإضافات وهي كالتالي:

*__المقطع في الديوان:__	*__المقطع كنص مستقل:__
- أسير مع الناس	- أسير مع الناس في المهرجانات.
- تتلاشى الصفوف أمامي	- فجأة... تتلاشى الصفوف أمامي.
- صمت الوسادة في أذني...	- نبض الوسادة في أذني...[1]

والتعديلات في هندسات ومرايا النصوص، يتمرأى فيه (أمل دنقل) ويتماهى داخل ذاته وخارجها تقضي به إلى اعتناق واعتشاق لغةٍ جديدةٍ متعاليةٍ، منحنية منقوشة تنثال وتجري وتلتوي كالشوارع وصوت الكمان في انتشار أصوله، فتتناصح ألوان النصّ بأبعادها الجديدة وفضاءاتها السرابية، وكأنّه يحفر ويحقب نفسه وجسده وروحه في النص الواحد الذي يتكاثف ويتضاعف في كلّ صورةٍ ليمارس التجريف والنحت والكسر والتشظي والانتهاك فتختلف طبوغرافية اللّوحات الشعرية وجيولوجيا أعماق الذّات.

[1] - عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص209.

7/ البطل الضد وغصة الدّلالة:

(قصيدة: من أوراق أبو نواس)

* "نَحْنُ وَالشّعْرُ وَالمَطَر

خِلّنَا يَا أَبُو نَوَّاس

أدونيس*

(مرثية أبي نواس)

* وَفَــــوْقَ رَأْسِــــي غُبَـــار وَتَحْــــتَ رِجْلِـــي بَحَّـــار

وَحشــــو قَلْـــبِي شَـــرَار فَـــأَيْنَ أَيْــــنَ الفَـــرَار

(أبو نواس)**

تقوم قصيدة (**من أوراق أبو نواس**)، على حكاياتٍ ومشاهدَ فلسفية ومواقف محدّدة من حياة أبي نواس واستشفاف ما بداخلها من مواقف تتداخل والواقع المعاصر، ويروي (أمل) حكايته بقناع تاريخي، يقتضي ذلك أن يعرف كيف يشدنا إليه من أول عتبة نصية وبداية آسرة (**العنوان**)، ثم يقتضي أن يجد من الطرائق والتكنيكات الجمالية ووسائل السرد والإيقاع، ما يشدّنا إلى عمله من بدايته إلى منتهاه ثم هو يقتضي ثالثًا أن يجيد حسن التخلّص والختام برسم خاتمة مفاجئة منسجمة ومختلفة في الوقت ذاته مع البناء الدّرامي العامّ للقصيدة ومع بداية النص.

والتوصيف الأول يجعلنا نشتغل بحقل سيميائية العنوان '' وليس غريبا أن يهتم النقاد والباحثون بموضوع العتبات النصّية ما دامت أبحاثهم تسعى إلى تحليل النصوص تحليلاً عميقًا''[1]، وهي بحكم موقعها الاستهلالي الموازي للنصّ والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيًّا وأسلوبيًّا

* أدونيس، الأعمال الشّعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى) منشورات المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط5، 1996، ص309.

** أبو نواس، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث المجمع الثقافي، أبو ظبي، الامارات المتحدة، ط1، 2010، ص520.

[1] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص227.

ومتفاعلة معه دلاليًّا وإيحائيًّا "[1]، ومن ذلك نرى أنّ موضوع دراسته العنوان يكتسب أهمّية إضافية من كونه المدخل الأول للعلاقة مع الزّمن من جهةٍ، ومع المتلقي من جهةٍ أخرى، ويتصل العنوان هنا " بالقص الأدبي الذي يتمتّع بقوة أجناسية تمنعه من الذّوبان في أجناس أخرى، الأمر الذي يجعله أفقًا مفتوحًا لتعددية الأشكال وتنوّع المضامين حد الاغتناء "[2]؛ فالعنوان "علامة كاملة"[3]، لاكتشاف الإمكانات الإنسانية والذّاتية وما كان في اللّغة والإيقاع والصورة.

والشّاعر في بحثه الدّائم عن اليومي والوجودي والحياة والموت والقلق والخوف، المعقول واللّامعقول، والعلامة بين زمان مضى وزمان كائن وما سيكون، يخرج في هذا النص عن دائرة التناص مع العهد القديم والجديد، ليقف على ناصية وعيٍ جديدٍ وشخصية قناعية صادمة "**أبو نواس**"* والذي يمثّل محور البناء في القصيدة، كما يتجلى الحضور السّلطوي مع بنية الرفض والثورة والاعتراض في كثافة للأثر وسيبهرنا (أمل) بضوئياته البصرية ويدفعنا إلى التأمل والتحديق في مغامرة دلالية تؤثث لعوالم ومناخاتٍ وجواءاتٍ رؤيوية جماليةٍ لشدّة اختبار (أمل) لها، ولأدواته وتقنياته وضروب الحداثة التي يعتمدها في تجهيز لوحات و(**أوراق**) وإطارات تتشاوف في تشكيل والبناء والتجهيز، تفكيرية شاسعة؛ ذلك أنّ شخصية (**أبو نواس**)، جسّدت زمن الحيرة ولذا دارت أوراقه بين ثنائية السّلطة والفكر (الفن) "[4]، وسنجد أنّ "العنوان هو الشيء المحدّد للنص"[5]، الذي يتقاطع مع مرحلةٍ تاريخيةٍ للدولة العباسية في "إشكالية إنتاجية نصية"[6].

---

[1] – يوسف الادريسي، عتبات النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص21.

[2] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي (دراسة أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص111.

[3] – المرجع نفسه، ص9.

* أبو نواس: هو الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن الصباح الحكمي المذحجي، المكنى بأبي نواس (145هـ-198هـ/762م-813م)، من أشهر شعراء عصر الدولة العباسية ومن المجددين والثائرين على التجارب الشّعرية، فهو شاعر التصوير المتحرر والثورة الفنية وشاعر الخمرة ثار على التقاليد الشّعرية وأعاد تشكيل صور الخمر في مشاهد تشخيصية وهو شاعر الهجران والحيرة والاحساس العنيف.

[4] – محمد سليمان (عيال سليمان)، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشّعرية، ص119.

[5] – صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص69.

[6] – محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص60.

الشّاعر يظهر من خلال العنوان، لوحة فنية مدهشة من حيث الإشارة والحركة والضوء (**حركة الأوراق وعددها سبعة**)، وصورة الملك المرسومة على العملة بما فيها من التدلال السّيميائي الأيقوني، لكنه من الدّقة أن نلاحظ أنّ صورة الملك في المخيال الشعبي تحوّلت إلى مطلوبٍ عامّ أو حلم يشتهى تحقيقه، وينجذب الناس إليه ولو كان في إجراء لعبي تقامري (**ملك أم كتابة؟**)، فهذه العبارة دالة في موروثها الشّعبي على كثافة حضور السّلطة في تفاصيل الحياة ''[1].

ويُشير (أمل) إلى شخصية (**أبو نواس**) اللّامتناهية والمتسامية في أفكارها وثورتها وآلامها وأفراحها وأسرارها الدّاخلية المتشوّفة النّافذة، تملك القدرة على خلق واقعٍ جديدٍ ورسم نور، دون إغراق أو تكلّف، والشاعر لا يلبس الشخصية قناعًا، '' والقناع ليس مجرّد صوت ينطق القصيدة أو مجرّد غطاء لوجه الشاعر أو نسخة مطابقة للشخصية أو الكينونة''[2]، فهو شخصية أساسية لبطل مختلف يحمل علامات المراوغة والمغايرة والسّخرية والثورة أيضًا، في ثنائية ضدّية أحيانًا أخرى مع الشاعر كشخصية أساسية أخرى، لكن لا يلبسه '' فأمل دنقل اتخذ الشّعور الحادّ بعدم الانسجام بينه وبين الناس والواقع من حوله''[3]، عزّز ذلك نصه المبكر:

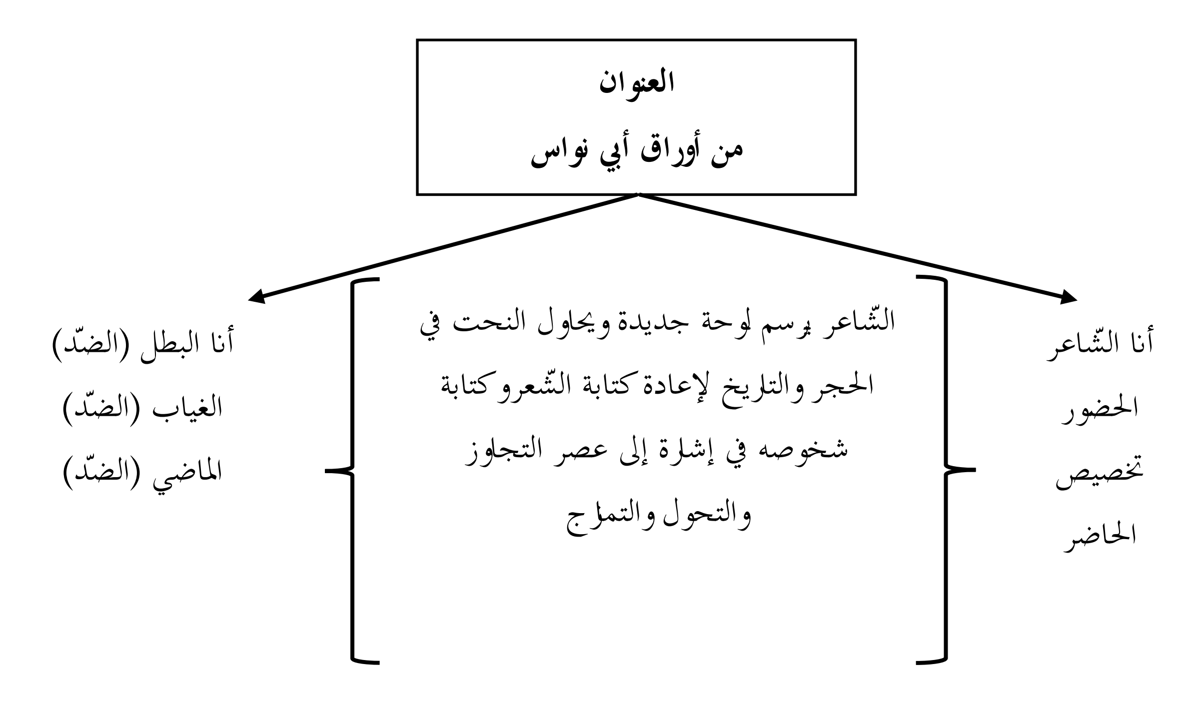
النَّاسُ هُنَا–فِي المدُن الكُبْرَى–سَاعَات
لَا تَتَخَلَّف
لَا تَتَوَقَّف
لَا تَتَصَرَّف
آلَات–آلَات–آلَات[4]

[1] – عبد الرحمان عبد السلام محمود، البنى الحاكمة في قصيدة "من أوراق أبي نواس" لأمل دنقل (تأويل سيميائي باطني)، مجلة فصل الخطاب، مخبر الخطاب الحجاجي، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، ع2، جوان 2021، مج10، ص28.

[2] – عبد الرحمان بسيسو، قصيدة القناع في الشّعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج2، 1999، ص97.

[3] – حسن طلب، أمل دنقل (حياته أدبه ومأساته)، مجلة الدّوحة ، ص 85 .

[4] – المرجع نفسه، ص21.



فالعنوان هنا لا يُشير إلى قناعٍ شعريّ إنّما يُشير إلى مسودّة، يريد من خلالها إعادة كتابة كلّ نصوصه وكلّ مراحل التاريخ، بل إعادة كتابة الشّعر وقد يشكّل "**ليتوغرافيا**"* استثنائية، تكثيفا لخلق معرضٍ جديدٍ وفنٍّ مغاير ونصٍّ آتٍ، وعالم طوباوي، ولعلّ العناوين الفرعية (**الورقة الأولى**)، هي المحاولات الكثيرة لتغييرات مستمرّةٍ في كتابة الشعر، وبحكم وعي (أمل دنقل) في تجربته الشعرية "ومعايشة لانهيارات الذّات العربية المستمرّة "[1]، فإنّ اختياره لشخصياته دومًا مأزومة، ولهذا نجد أنّ العَلم (**أبو نواس**) لا يتصل بشبه الجملة (**من أوراق**) ولا يتصل بالتناص التوراتي؛ فهو إذا يشكّل حالة انفصال وتأزم وحذف والأوراق لا تتصل بأبي نواس إنّما تتصل بالشاعر وبتجربته الشّعرية.

وسنجد أنّ القصيدة منشورة بشكلٍ مغايرٍ في مجلة **العربي الكويتية** في (ديسمبر 1979) بعد إضافات:

* ليتوغرافيا: Lithography: الطباعة الحجرية، هي طريقة للطباعة تعتمد في الأصل على عدم امتزاجية الزيت والماء، تكون الطباعة من حجر أو لوح معدني بسطح أملس، اخترعت عام 1796 على يد الممثل الألماني ألويز سنفلدر.

[1] – محمود فرغلي علي، قصيدة القناع والثنائية المراوغة (قصيدة من أوراق أبو نواس لأمل دنقل نموذجا)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع32، 31 ديسمبر/كانون الأول 2018، ص137.

***مقطع النص في الدّيوان:**

- مُنْذُ هَذَا المسَاء، عرَفْنَا الخرس!

- فَشَربْتُ المِدَامَ... لأَنسَى الدّماء!

*** مقطع النص في مجلة العربي :**

- ومَضَوا بأَبِي

تاركِينَ لَنَا اليتيمَ متشحًا بالخرس!

- فاسْقِنِي يَا غُلاَمُ صباحَ مساءٍ

اسْقِنِي غُلام

ربّمَا بالمِدَام...

أتنَاسَى الدّماء!![1]

[1] - انظر: أمل دنقل، يوميات أبي نواس (قصيدة)، مجلة العربي (مجلة عربية مصورة شهرية جامعة)، وزارة الإعلام، الكويت، ع353، محرم، 1400هـ/ ديسمبر/كانون الأول 1979، ص48-51.



(الورقة الاولى)

« ملك ام كتابة »
صاح بي صاحبي ، وهو يلقي بدرهمه في الهواء
ثم يلقفه ..
(خارجين من الدرس كنا .. وحبر الطفولة فوق الرداء
والعصافير تمرق عبر البيوت ،
(وتهبط فوق النخيل البعيد)
...   .
« ملك ام كتابة ؟ »
صاح بي ، فانتبهت ، ورفت ذبابة
حول عينين لا معتين ..
فقلت : « الكتابة »
.. فتح اليد مبتسما ، كان وجه المليك السعيد
باسما في مهابة .. !
...   .
« ملك ام كتابة ؟ »
صحت فيه بدوري ،
فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابة
واجاب : « الملك »
(دون أن يتلعثم او يرتبك !)
.. وفتحت يدي : كان نقش الكتابة
بارزا في صلابة !
*   *   *
دارت الارض دورتها ،
حملتنا الشواديف من هدأة النهر ..
القت بنا في جداول ارض الغرابة
نتفرق بين حياض الاسى .. وحياض الصبابة .
قطرتين .. التقينا على سلم القصر ..
ذات مساء وحيد
كنت فيه : نديم الرشيد !
بينما صاحبي : يتولى الحجابة !!

٤٨

أبي نواس

شعر : أمل دنقل

(الورقة الثانية)

من يملك العملة ..
يمسك بالوجهين .
والفقراء .. بين بين !

(الورقة الثالثة)

نائما كنت جانبه .. وسمعت الحرس
يوقظون ابي :
ـ خارجي
ـ انا !
ـ مارق
ـ من ؟ .. انا !
...   ...
صرخ الطفل في صدر امي
وامي محلولة الشعر .. واقفة
في ملابسها المنزلية
ـ اخرسوا
.. واختبأنا وراء الجدار
ـ اخرسوا
.. وتسلل في الحلق خيط من الدم
كان ابي يمسك الجرح ـ
يمسك قامته .. ومهابته العائلية
ـ يا ابي
ـ اخرسوا
.. وتواريت في ثوب امي .
والطفل في صدرها ما نبس
ومضوا بابي
تاركين لنا اليتم متشحا بالخرس !

(الورقة الرابعة)

ايها الشعر . يا ايها الفرح المختلس
...   .
(كل ما كنت اكتب في هذه الصفحة الورقية
صادرته العسس !)

(الورقة الخامسة)

.. وامي جارية فارسية
يتأمل سادتها قهوة الجنس ، وهي تدير الخطب
يتبادل سادتها النظرات لاردافها ..
بينا تنحني لتضيء اللهب
يتندر سادتها الطيبون بلكنتها الاعجمية !

... ...

نائما كنت جانبها ، ولمحت ملاك القدس
ينحني ، ويربت وجنتها ..
وتراخى الذراعان عني قليلا .. قليلا ..
وسارت بقلبي قشعريرة الصمت
- امي .. ، وعاد لي الصوت ،
- امي .. ، وجاوبني الموت ،
- امي .. ، وعانقتها .. وبكيت ،
وغام بي الدمع .. حتى احتبس !
لا

(الورقة السادسة)

لا تسألني ان كان القرآن
مخلوقا .. او أزلي
بل سلني ان كان السلطان
لصا .. او نصف نبي !



(الورقة السابعة)

كنت في كربلاء
عندما قال لي الشيخ ان الحسين
مات من اجل جرعة ماء !
.. وتساءلت : كيف السيوف استباحت بني الاكرمين ؟
فاجاب الذى بصرته السماء :
« انه الذهب المتلالىء في كل عين .. »
...   .
ان تكن كلمات الحسين
وجلال الحسين
وسيوف الحسين
سقطت .. دون ان تنقذ الحق من ذهب الامراء
افتقدر ان تنقذ الحق ثرثرة الشعراء
والفرات : لسان من الدم .. لا يجد الشفتين !؟!
*   *   *
« مات من اجل جرعة ماء » !
فاسقني يا غلام صباح مساء
اسقني يا غلام ..
ربما بالمدام ..
اتناسى الدماء !!

امل دنقل

يُحاول الشّاعر إيهامنا بخلق تشابه قياسي بين العنوان الرئيس وبين العنوان الفرعي للمقطع الأول (**الورقة الأولى**) وبين العنوان الاستهلالي:

"مَلِكٌ أم كِتابة؟ "[1]

خلف هذا التشابه تتنافى الدّلالة التراثية ’’ للّعبة الشّعبية التي تتلخّص بأن يرمي أحد اللّاعبين قطعة من النقود في الهواء ثم يلقفها في يدٍ مضمومةٍ ويقول لصاحبه (**ملك أم كتابة**) أي؛ ماذا تتوقّع أن يكون الوجه الظاهر لقطعة النقود هذه ‘‘[2]، فما بين توظيف شخصية تراثية ولعبة فلكورية، خيط يُجبر كلّ الفترات التاريخية التي عاشت فيها كلّ الشخصيات (**النفي، القمع، السّجن**)؛ ’’ فالقمع ليس مجرّد منعٍ؛ بل هو إقصاء وإسكات... إنه يعمل وفق آلية ثلاثية من التحريم والتغييب والصمت ‘‘[3]، وقد كان (أبو نواس) رمزًا لكتابة التخالفية الرافضة، لكنه كان مادحًا للسلطة، غارقًا في خمرياته.

والكتابة عند (أمل) ’’ إعادة اكتشاف للعالم المحيط ‘‘[4]، والوعي بقواعد اللّعبة الجديدة التي تمارسها السّلطة هو الذي يفسّر هذه اللّعبة والافتتاحية هي "تصوير للعالم"[5]، وللشّعر والكتابة وتحديد موقف.

أ/ الورقة الأولى: (الكتابة لا تنتظر سوى المطر!)

(الورقة الأولى)

"مَلك أَمْ كتَابَة"

صَاحَ بِي صَاحِبِي، وَهُوَ يُلْقِي بِدرْهَمِه فِي الهَوَاء

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص308.

وانظر: محمد الفيتوري، ملك أم كتابة وقصائد مختارة، وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، ط1، 2017.

فالديوان يحمل العنوان الاستهلالي لقصيدة أمل دنقل كعبارة شهيرة تحمل رؤيا تراثية فلسفية حول المثقف والسلطة.

[2] – سوادي فرج مكلف، الورقة الأولى لأمل دنقل (الرمز والدلالة)، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، العراق، ع1، 2006، مج 31، ص7.

[3] – عبد العزيز العيادي، المعرفة والسلطة (ميشال فوكو)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص22.

[4] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص642.

[5] – عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص68.

ثُمَّ يَلْقَفُهُ...

(خَارِجِين مِن الدّرْس كُنَّا... وَحِبْر الطُّفُولَة فَوْقَ الرِّدَاء

وَالعَصَافِير تَمْرُقُ عَبْرَ البُيُوت

وَتهْبِطُ فَوْقَ النَّخِيل البَعِيد!)

....

"ملك أَمْ كِتَابَة؟"

صَاحَ لِي... فَانْتَبَهت، وَرَفَّت ذبَابَة

حَوْلَ عَيْنَيْن لَامِعَتَيْن...

فَقُلْتُ: "الكتابة"

... فَتَحَ اليد مُبْتَسِمًا: كَانَ وَجْهُ المِلِيك السّعِيد

بَاسمًا فِي مَهَابَة!

* * *

"ملك أم كِتَابَة؟"

صحتُ فِيه بِدَوْرِي...

فَرَفْرفَ فِي مُقْلَتَيْه الصِّبَا والنجابَة

وَأَجَاب: "الملك"

دُونَ أَنْ يَتَلَعْثَمَ... أَوْ يَرْتَبِك

وَفَتَحْتُ يَدِي...

كَانَ نَقْشُ الكِتَابَة

بَارِزًا فِي صَلَابَة!

دَارَت الأَرْضُ دَوْرَتَهَا...

حَمَلَتْنَا الشَوَادِيف مِن هَدْأَة النَّهْر

أَلْقَت بِنَا فِي جَدَاوِل أَرض الغَرَابَة

نَتَفرّق بَيْن حُقُول الأَسَى... وَحُقُول الصَّبَابَة

قَطْرَتَيْن، التَقَينَا عَلَى سُلَّم القَصْر...

ذَاتَ مَسَاء وَحِيد

كُنْتُ فِيه: نَدِيم الرَّشِيد

بَيْنَمَا صَاحِبِي... يَتَولَّى الحجَابَة!![1]

في البدء يعكف الشاعر على تصوير شذراتٍ من الحياة، ورسم ملامح حياة طفولية مكثّفة، ولكن ليست يائسة؛ فالأقواس في شكلها الطباعي وعلامات الحذف، هي أوراق الطفولة والصبا كما كتبها رفيق الطفولة (**سلامة آدم**)، في مجلة إبداع سنة 1983*، هي مصائر تتقاطع وتلحّ في التقاء والوجود والحضور مع تكرار ملح لـ (ملك أم كتابة)، ومع خطّ شعري رامزٍ مختلف تبدأ رحلة أخرى لصراع السّلطة والمثقّف بين (**ملك أم كتابة/ فقلت: الكتابة**) وبين:(**ملك أم كتابة/ صحت فيه بدوري/ فرفرف في مقلتيه الصبا والجنابة، وأجاب: الملك/ دون أن يتلعثم أو يرتبك**)، وتبرز إيقاعات بلاغية الجناس (**صَاحَ بِي/ صاحبي**) وذلك حتى لا يقع الشاعر في وهاد اليأس فيحقّق صوتًا موسيقيًّا ينطلق من اللّحظة التي يفيق فيها عند إلقاء الدّرهم، فيشكّل الفلاش باك بين الأقواس في لحظة انعتاق وتأخذ صور الطفل (أمل دنقل) دورها المؤثّر البالغة الدّلالة " فقد وجد أمل مكتبةً وكتبًا ضخمةً ذات أوراقٍ بيضاء تارةً وصفراء تارةً أخرى وظهرت هذه الكتب بين يدي أمل، لكن المفاجأة الكبيرة هي أنّ أمل، ابن الرابعة عشر تقريبًا يكتب القصائد الطوال"[2].

وأمل في إنتاجه وتجربته الشّعرية منذ الطفولة متميّز بقدرته الواعية في قراءة ذاتية وتعابير عابقة راسخة بعطور العناقة المنسية فكان نقش الكتابة بارزًا في صلابة، وكانت أعماله تتطارح الأسئلة الوجودية في خرق للمؤتلف والعادي والتقليدي، كما كان (**أبو نواس**) رمزًا للخطّ المناهج للأخلاق

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص308-310.

*كتب رفيق الطفولة للشاعر (أمل دنقل)، الكاتب (سلامة آدم) مقالا في شكل يتقاطع مع قصيدة (من أوراق أبو نواس) حيث أن المقال في استهلال كل مقطع موسوم بـ (الورقة الأولى–الثانية–الثالثة–الرابعة–الخامسة–السادسة، السابعة، وزاد ورقة ثامنة).

[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص225.

السّائدة ''فصار تخريب العالم القيمي شكلاً من أشكال الخرق المناقضة؛ لأنّ الشاعر يستحضر الأنا عندما يرفض القديم ويغيب الآخر''[1]، وقد حرّر الشّعر من الحياة الجاهزة ''مستلهمًا حدّة الزمان ''[2]، متخطيًا رتوب الحياة بكسر قواعد التقليد '' فشعره شهادة على التغيير وتغيير عنه في آن ''[3]، فعهد هاجرًا الطّلل والماضي وكلّ موروثٍ قامعٍ وتكرارٍ أجوفٍ رافضًا القيم التابعة لنمط السّلطة الدّينية الثالثة، بمجونه وخمرياته، مناقضًا مفهوم السّلطة وقواعد الثبات والاتباع، لكنّ الخيار الصعب عند (أمل) '' وحدة الشعر فهو التماسك العقلي والنفسي القوي والاتساق الوحيد والبناء الموضوعي شديد الإحكام الذي حقّق لأمل إعادة خلق العالم المرفوض حوله من جديدٍ لحسابه الخاص''[4].

وينقلب النصّ في (**الورقة الأولى**) عندما تدور الأرض دورتها فيظهر (**أبو نواس**) نديمًا للرشيد ويظهر جيل الشّعارات وجيل الهزائم*:

تَرَى هَل نُقَلِّبُ فِي سَلَّة الفَاكِهَة

لِنَرَى كَيْفَ دَبَّ إِلَيْهَا العطن**

تبرز التناقضات الحادّة بين (**ملك/ كتابة، قديم/ معاصر، مؤتلف/ مختلف**) ويتشكّل مفهوم خرق وانتهاك اللّغة والتكثيف والتقييد في (**الخطيئة/ الطهارة، الدّاخل/ الخارج، الذّات/ الجمعي**)

---

[1] – ساسين عساف، الصورة الشّعرية ونماذجها في شعر أبو نواس، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص95.

[2] – ديزيريه سقال، السلطة وأثرها في الابداع الأدبي عند العرب، منشورات ميريم انطلياس، لبنان، ط1، 2020، ص287.

[3] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص47.

[4] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص107.

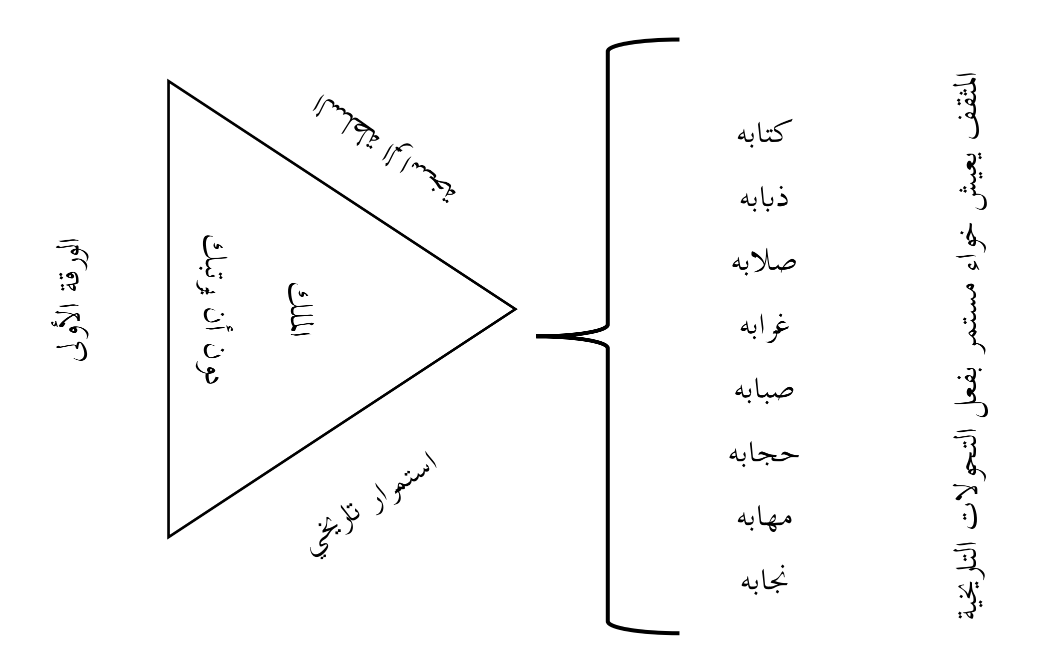
* نشير هنا إلى حادثة صيف (15 أغسطس 1981) حين دعا الشّاعر أحمد عبد المعطي حجازي وزوجته سهير عبد الفتاح مجموعة من الشّعراء والأدباء لحفل ميلاد ابنته، أثناء زيارته للقاهرة فكان المدعوون (أمل دنقل، عبلة الرويني، صلاح عبد الصبور، جابر عصفور، بهجت عثمان)، واحتد النقاش حول علاقة المثقف بالسلطة حيث كان الشّاعر صلاح عبد الصبور مسؤولا ثقافيا كبيرا فكان الهجوم العنيف على صلاح من قبل بهجت فاتهمه بالعمالة، حينها خرج صلاح عبد الصبور غاضبا وإثر أزمة قلبية حاد توفي في تلك الليلة متأثرا بما حصل!

**كتب أمل دنقل سطرا شعريا واحد رثاء لوفاة الشّاعر صلاح عبد الصبور في تلك الليلة المشؤومة وقد فكر في توظيفه في قصيدة الطيور لكنه عدل عن ذلك.

انظر: عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص107.

والتاريخ يُقيم علاقاتٍ شديدة التركيب لنظرية السّلطة والإبداع، القبيلة والفرد سعيًا لتأسيس المفاهيم الدّينية الغيبية في محاورها وأدواتها ومصادرها في (**الله**، **الشيطان**، **الأنبياء**، **العصاة**، **تراث كليلة ودمنة**، **ألف ليلة وليلة**، **المعلّقات الشعرية**، **خمريات أبو نواس**، **تجديد أبي تمام**، **البطل الشعبي**، **تيارات النهضة الأدبية**...)، كما أنّ قوى التغيير كانت جلية في ظهور نزاعاتٍ موازيةٍ دينيةٍ خروجًا عن سلطة الملك أو سقوط نظام الشورى بظهور ثورات الزنج، حركة القرامطة، الشيعة، المعتزلة، المتصوفة، الشطار...

الشّاعر يختزن إيقاعًا موسيقيًّا يعتمد على البحر المتدارك والمتقارب، وما يصاحب تفعيلتيهما في الزّحافات المسموح بها، وإنّ هذا التداخل والانتقال في الوزن، يُوحي بالتأمل والاتساع في تفاصيل الحياة والتجربة والتراخي لاسترجاع تفاصيل الذّاكرة؛ ولأنّ الإيقاع نحت ومغامرة وخرق لسلطة العادي، فاللّازمة: (**ملك أم كتابة**) تتولد عنها أصوات متصلة، تمثّل الصدى المتواشج بين المثقف والملك، والصراع الدّائم بين السّلطة والمعرفة تسندها القافية الموسيقية في:



والشّاعر في الورقة الأولى يسترجع صوت الطفولة مع تكرار لأدوات الاستفهام والحيرة، لكنه في الوقت نفسه يُعيد تشكيل مفهومٍ فلسفيٍّ حول الحرية والخلاص في رمزية وجهي العملة الكتابة والصورة والسّلطة في مواجهة الكتابة، موظّفًا تقنية **الحذف أو الثغرة الزّمنية** ELLIPSIS بين

زمن الشاعر في طفولته وزمن أبي نواس في عصره، في كثافة دلالية استبدالية تدلّ على فعل المفارقة والالتصاق، وكأنّ الشّاعر في استرجاعاته الدّاخلية يتماكن ويتزامن مع لوحة الكتابة دون انفصال مع مشهدياتٍ تاريخيةٍ **(نواسية)** تقود هذا العالم بجمهورية رفضها وتمرّدها وتغايرها بناء عهود آتية**!**

والورقة تحمل رموز القوة والسّلطة والقهر والاستبداد ببروز مفردة (ملك) في مقابل مفردة (كتابة) التي توحي بطفولة أمل وموهبته ووعيه وثقافته وإبداعه وأحلامه، ويتجلّى ذلك في سطر معّذب (والعصافير تمرق عبر البيوت) دلالة على استحضار التجارب بكلّ مآسيها لكنها تبقى محلقة!

ب/ الورقة الثانية (تراكم الغصات وسلطة الرمز):

أمل دنقل، مندرج في حلم حضاري متواصل ومديد أيضا وكأنه يريد أن يبتعد عبر نصوصه إلى أقاصي الفعل وحركية الشعر وتعدد الأصوات:

(الورقة الثانية)

مَنْ يَمْلِكُ العُمْلَة يُمْسِك بِالوَجْهَيْن

وَالفُقَرَاء بَينَ بَينْ![1]

الطاقة الجمالية الكثيفة الذّاتية المشحونة في الورقة الثانية متقّدة شاعريةٍ، رامزة في جملة قصيرة جدًا وبالنسبة لأمل تطلع إلى الحياة والحرية وعنوان للثورة في ظلّ غصّات الألم والقهر والاستبداد والصعف فالعملة بأوجهها وأقنعتها تسحق الفقراء والمطحونين وأدونيس يرى " أنّ الشّاعر يتوحّد بالثورة والحرية حيث يطمح إلى رؤية الإنسان بلا طبقاتٍ ولا دولةٍ فلا يُسيطر إنسان على آخر، وتسود الحرّية محلّ السّلطة "[2]، ولعلّ أقنعة **(مهيار الدّمشقي أبو نواس)** كلّها وليدة وعي اختمر في ذات الإنسان لرسم لوحةٍ جديدةٍ للعالم.

ج/ الورقة الثالثة: (قلب القصيدة "قصيدة أخرى):

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص310.

[2] – أدونيس، زمن الشّعر، ص118.

تنتقل المشاهد البصرية من الورقة الأولى والثانية ليكرّر الشّاعر قصيدةً أخرى داخل القصيدة المركز، وبحكاية حوارية، مباشرة، وبأسلوب السّرد الذي اختاره الشاعر:

(الورقة الثالثة)

نَائِمًا كُنْتُ جَانِبَه وَسَمِعت الحَرَس

يُوقِظُون أَبِي!

– خَارِجِي

– أَنَا...!

– مَارِق

– من؟ أَنَا!

صَرَخَ الطِّفْلُ فِي صَدْر أُمّي

(وَأُمّي مَحْلُولَة الشَّعر وَاقِفَة فِي مَلَابِسِهَا المنْزلِيَّة)

– اخرسُوا

وَاخْتَبَأنَا وَرَاء الجِدَار

– اخرسوا

وَتَسَلَّل فِي الحَلْقِ خَيْطٌ مِنَ الدَّم

كَانَ أَبِي يُمْسِكُ الجَرَح

...يُمْسِكُ قَامَتَهُ... وَمَهَابَتَهُ العَائِلِيَّة!

– يَا أَبِي

– اخرسُوا

وَتَوَاريتُ فِي ثَوْب أُمّي، وَالطِّفْلُ فِي صَدْرِهَا ما نبس

– وَمَضَوا بِأَبِي تَارِكِين لَنَا اليَتِيمَ متشحا بِالخَرَس[1]

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص310-311.

يتميّز السّرد بالاعتماد على تقنيات الحركة المتقطعة واللّعب على تباينات بالأبيض والأسواد والظلمة والنور والخير والشر، السّلطة والمعرفة، الأنا والآخر، مع الاستعانة بأصوات الدّهشة والذّهول (!)، (**أنا**)، (**من أنا**)، (**اخرسوا**) وتأثيرات التعديل:

مقطع الدّيوان:	**مقطع التعديل:**
*** ومَضَوا بأَبِي تاركِينَ لنَا اليتمَ متشحا بالخرس**	*** مُنذُ هذَا المَسَاء عَرَفْنَا الخرس!**

فالتعديل هو صوت القلق والتوتّر والمتلقي، وهذا الأسلوب يجعل الورقة قصيرة كاملة أكثر عمقًا وتجديدًا، والحكاية الحوارية التي يرويها الشاعر في سردية بارزة، تبدو عادية تمامًا وتوحي بعلاقات تناصّية ذاتية، لكننا سرعان ما ندرك أنّ الشاعر يأخذنا إلى شباك حكاية أخرى موازية لشباك الطفولة، " فقد عرف أمل فقد أبيه في العاشرة من عمره، فصار بحقٍّ رجل البيت من بين عينيه والصمت يطلق ضحكته السّاخرة"[1]، وعلّمه ظلم الأقرباء والأصدقاء وحصار الظالمين والحاقدين، الانتباه والانتماء إلى الميادين والشوارع والكتابة، ولهذا نجد الحوار يتشابك بين (**الأنا/ الجمع**) في مواجهةٍ حادّةٍ بتكرار مفردة (**اخرسوا**) في إيحاءٍ بالغٍ لبداية الثورة والرّفض والسّطر الأخير نحت بارز لحالة (**اليتم**) الذي علمه أن يكره الظلم والقمع والاستبداد السّلطوي وتبرز ثنائية ضدّية فاجعة (**الثورة/ الخرس**)!.

د/ الورقة الرابعة (الشّعر لحاف العهد):

مدخل كثيف بإيقاع طويل في مشاهد محذوفة كثيرة والمسودة بخطّ الشاعر (أمل دنقل) توحي بعلامات الحذف الكثيرة في انتظار ما سيكون في تضاد مع مشاهد الواقع اليومي الحادّ والجامدة المتثاقلة، لتصبح أكثر حيوية مسجلة بكاميرا واحدةٍ محمولةٍ، علامات خشنة يتلاشى صفاؤها وتسود ألوانها، وتضفي على اللّوحة طابعًا سيرياليا يلغي الحدود بين كلّ الأزمنة في تناقض ووعيٍ حادٍّ بطبيعة العلاقة بين الأضداد، وهذا الوعي يستشرف الدّاخل والخارج، الكتابة والمالك:

(الورقة الرابعة)

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص55.

أَيُّهَا الشّعر... يَا أَيُّهَا الفَرحُ المختَلس

....

كُل مَا كُنْتُ أَكْتُبُ فِي هَذِه الصَّفْحَة الوَرَقِيَّة

صَادَرَتْهُ العَسَس

....[1]

الورقة الرابعة تحمل موقفًا غير انتظاريّ (**أيها الشعر**)، فيرفع الشاعر بعض الاسترجاعات بنداء متتالٍ لرؤيا قاسية تحتدم فيها مخيّلة الشّاعر باستغاثةٍ أخيرةٍ لفرح مختلس، ولن يندمل جرح اللّغة في ظلّ المخافر والعسَس وكوابيس الظّلم والاستبداد، والشّاعر مفتون برسم (ما كان) من أحلام وفرح طفولي، مفتون بإقامة جديلة مضفورة بانتظامٍ لكلّ تجاربه عبر ترانيم وصلوات الكتابة واللّغة والشّعر والصورة والإيقاع والنحت والتراث والنصوص الغائبة، تستشير ما في المحورين الاستبدالي والسّياقي في عناصر متكافئة متناقضة وتوظيفها في خلق صراعٍ حيٍّ بين البنية الدّرامية والبنية الإيقاعية وهو الذي يحكم عملية إنتاج الدّلالة المفتوح.

هذه الدّائرة في ظلّ عالم واحدٍ معزول ضعيف خانق (**العسس**)، تصبح دوائر مغلقة ساكنة لا تمسها رياح التغيير، فيبدأ النص بداية مبهجة، ومجرّد لحظات مارقة تتلاشى سريعًا، ليحلّ مكانها زمن طويل من الأسي والألم، فثمّة رصاصات غادرة هي كلّ علامات الحذف الطويلة المنتشرة في المقطع وهي بخط الشاعر:

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص311.

أيُّها الشعرُ؛
يا أيُّها الفرحُ المختلَسْ

... ...
... ...
... ...
... ...

كلُّ ما كنتُ أكتبُ؛ ... ...
في هذه الصفحة الورقيه ... ...
... صادرته العسس!! ... ...

الورقة الرابعة بخط الشّاعر أمل دنقل وتظهر التشكيلات الطباعية

هـ/ الورقة الخامسة (كثافة الزّمان والمكان والإحساس بالفجيعة):

يبدو الماضي بكلّ جوانبه المشرقة والمظلمة خلفيةً للحاضر والذي يخبئ أقانيم الخوف والمرارة في سياق تبادلي (تاريخي/ ذاتي)، وعلامات الحذف في بداية المقطع هي الأنفاس الأخيرة لميلودرامية الورقة الثالثة:

(الورقة الخامسة)

...وَأُمّي خَادِمَة فَارسْيَّة
يَتَنَاقَل سَادَتَهَا قَهْوَة الجِنْس وَهِيَ تُدِير الحَطَب
يَتبَدَّل سَادتُهَا النَّظَرَات لِأَرْدَافِهَا...
عِنْدَمَا تَنْحَنِي لِتُضيء اللّهَب
يَتَندر سَادَتُهَا الطَّيِّبُون بِلَهْجَتِهَا الأَعْجَمِيَّة!

* * *

نَائِمًا كُنْتُ جَانِبَهَا، وَرَأَيْتُ مَلَاك القدس

يَنْحَنِي وَيُرَبت وَجْنَتَها

وَتَرَاخَى الذّرَاعَان عَنّي قَلِيلًا

وَسَارَت بِقَلْبِي قَشْعَرِيَرَة الصَّمت

– أُمِّي، وَعَاد لِي الصَّوت

– أُمِّي، وَجَاوبني المَوْتَ

– أُمِّي، وَعَانَقتُهَا... وَبَكيت

وَغَام بِي الدَّمْعُ حَتَّى احتَبَس![1]

بهذه البداية يتأكّد لنا بلا دموعٍ أنّ الشاعر مفعم بالأسى والغضب بعد حوارٍ سابقٍ مفتوح رسم من خلاله صورة كئيبة للموت (**موت الذّات والكلمة**)، كما رسم صورة مفجعة للدّور القمعي الذي تقوم به السّلطة، وتجلّت في تراكمات أفعال حاضرة بقوة (**يتناقل**، **يتبادل**، **يتندر**، **ينحني**، **يربت**) في مدلولاتها تعبير مشوب بمبالغة سالبة تخلخل مفهوم الحرية، العدل، الحق، القوة، الشعر، الحركية الحضارية، وبين أصوات الدّهشة والحسرة (**الفارسية–الأعجمية!**) في غرابتها وغربتها وأصوات الرّسوخ في الموت (**الحطب–اللّهب**).

وتتجلّى كثافة الزّمن في علامات الحذف الموزّعة وتحوّلات النص من الشعري إلى الحواري والسّردي، وربط زمن التجارب الإنسانية بالأمكنة لتتّسع الحكاية وليعلن الشاعر عن ولادة قريبة في مقابلة تضادّية مترنحة في الورقة الثالثة والخامسة: (**نائمًا كنت جانبه، وسمعت الحرس/ نائمًا كنت جانبها ورأيت ملاك القدس**)، فالإيقاع المصاحب يكثف الإحساس بالزمان و المكان (القدس) ، والفجيعة في الورقة الثالثة تكاد تتحوّل في الورقة الخامسة، إلى مزج كلّ الأصوات بقلب الشاعر قشعريرة ويدرك أنّ الزّمن سيمتد في حوارية صامتة (**أمي**)، حتى (**الصوت/ الموت**)، وحتى نهاية الظّلام والخرس و (**احتبس**)! .

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص311–312.

و/ الورقة السّادسة: (بقايا ما كان وطقس الاعتراف!):

الشاعر يحركه حس تاريخي، فهو يُعيد قراءة التراث والمواقف والسّير الشّعبية، لاكتشاف طبقات متراكمةٍ متراصّةٍ، والبحث عن تفاصيل عميقة، وإذا كانت الكتابة هي اغتصاب العالم باللّغة، كما عبّر "**فريدريش دورينمان**"*؛ فالشّعر صياغة جديدة للّغةٍ جديدةٍ ومعرفة بحرائق الأسئلة، وفهم واختيار للون والسّطح والفراغ، كما حدّق الرّسام (**فان جوج**)، في لوحته وراح يختبر التفاصيل وصرخ: (**يا الله إنّها الأبجدية الناصعة**).

ولا تكفي هنا اللّغة والقراءة النصية، فلا بدّ أن نسافر في ذاكرة الشّاعر، حتى نستطيع الإمساك بقانون تجربته وقصيدته وسيرته، فعندما صرخ الناقد الفرنسي (**تودوروف**)* في وجه صديقه الفيلسوف (**جون بول سارتر**)**، متسائلاً: كيف أضاع الأخير وقته في كتابة مؤلفه الضخم عن الشاعر المتمرد الكبير (**جان جينيه**)***، قدّيسًا وشهيدًا، متناولاً حياته ولهوه وعبثه وتشرّده وعبقريته، أجابه (**سارتر**): يا صديقي لقد أردت أن أعرف ماذا كتب جان جينيه، ورأيت أنّ مجرّد قراءة أشعاره وأعماله المسرحية ليست كافية على الإطلاق!)، ويقابل ذلك ما كان في صيف 1975، عندما وجه (أمل دنقل) إليه أحد الصحفيين سؤالاً عن معنى الشّعر، فتوقّف (أمل) عن مداعبة خصلة شعره الجانبية واتسعت حدقتا العينين فجأة، وقال له: « الشّعر يا سيدي هو بديل عن الانتحار!».

---

* فريدريش دورينمات Freidrich Durrenmatt (5 جانفي 1921-14 ديسمبر 1990)، كاتب ومخرج سويسري ألماني، أحد أهم كتاب الدراما السويسرية كتب الكوميديا والتراجيديا والروايات البوليسية والمسرحيات الإذاعة له (زواج السيد ميسيسبي/ كوميديا 952)، القاضي وجلاده (رواية بوليسية 952)، مينو تاوروس (حكاية شعرية 985)، وادي الفوضى (رواية 1989).

* تزفتان تودوروف tzevtan todoroo: (1 مارس 1939-7 فبراير 2017) فيلسوف فرنسي بلغاري، مؤسس النظرية الثقافة وله كتب حول الشّاعرية الحوارية وصدام الحضارات.

** جون بول سارتر: Jean Paul Sartre (21 جوان 1905-15 أفريل 1980) فيلسوف وكاتب وروائي وناقد أدبي وسياسي فرنسي، أثر في المجالات المعرفية كعلم الاجتماع والدراسات الأدبية والفلسفة الوجودية والظواهرية رفض جائزة نوبل عام 1964 من مؤلفاته (التخيل 936)، (الخيالي 940)، (الوجود والعدم 1943).

*** جان جينيه Jean Genet (19 ديسمبر 1910-15 أفريل 986)، روائي وشاعر مسرحي فرنسي تميزت كتاباته بالتمرد والثورة والغرائبية حول الشّر والألم والشّبقية، أهم أعماله: شعرية التمرد، أسير عاشق.

هكذا ظلّ (أمل) يمارس تجريح اللّغة والعتمة في منعكساتها الحرائقية، فلم يكن الشّعر بالنسبة له خلاصًا كما كان بالنسبة لصلاح عبد الصبور، ولم يكن صلاةً كما كان لأحمد عبد المعطي حجازي، ولكنه هدم الحاضر ونفيه ونقيض ما كان هو العهد الآتي على أنقاض الحاضر وتضاريسه الموحشة والباعثة على الموت، أبدًا هو الرّفض الواعي لكلّ طقوس الاعتراف والتجاوز النبيل واحتجاجٍ ممتّد لكلّ ممارسات السّلطة القمعية الفاسدة " التي تستخدم إيديولوجتين: إيديولوجية فعلية مستترة تستند إلى الطفيليات الاجتماعية والأقلّيات الطائفية وإيديولوجية التبرير "[1]، لذلك تبدو سلطة المثقف والتي تقدّم أساسًا على إنتاج المعرفة، سلطة تشكيلية في جوهرها فالمعرفة لا تنتج "[2].

والشّاعر في ورقته السّادسة الكثيفة، تتراكم معرفته بالتاريخ وتتراكب رسوبياتها وردمياتها لتصبح لوحة سيريالية محكمة الإيقاع والهارموني اللّوني اللّغوي:

(الورقة السّادسة)

لَا تَسْأَلنِي إِن كَانَ القُرْآن

مَخْلُوقًا أو أَزَلِي

بَلْ سَلْنِي إِنْ كَان السُّلْطَان

لِصا... أَو نِصْفَ بني[3]

يُراوح الشّاعر طويلاً ومديدًا بين الورقة الرابعة والسادسة، بين رؤية الشّاعر الحرة وإيمانه بالشّعر والحرية والتجانس والهارموني، فهو يرفض " الرؤية الهرمية للأشياء وأن يكون النسر أقوى الطيور والصقر أحدقها والبلبل أعذبها، فأنا لا أفهم مجتمعًا ينجب شاعرًا جيّدًا ولا ينجب كناسًا كفؤا "[4]، واللّافت في جملة (لا تسألني سيرى أنّ النفي قاطع حادّ في تركيبه اللّغوي؛ " فالنفي يبدأ حركته من

---

[1] – أنظر: محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1992، ص424.

[2] – إلياس خوري، الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص53.

[3] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص313.

[4] – أحمد إسماعيل، كيف كتب أمل دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد (مجلة كل المثقفين العرب)، يصدرها خرب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مصر، ع1، السنة الأولى، 01 يناير 1984، ص14.

دائرة الإثبات"[1] عندما يتشابك مع التركيب اللّغوي التالي (بل سلني) التي تُفيد إثباتًا بُعديًا وتأكيدًا، وقد جاءت كثافة أداة النفي (لا) في دواوين الشّاعر، ما يقرب من مائتين وعشرين مرّة، دلالة على التحريض لرفض كلّ الأفكار الماضية والسائدة، ورفض المسائل الجدلية اللّاهوتية، مثال ذلك القصة الفكرية الفلسفية الشهيرة في أدبيات الفلسفة.

الإسلامية وهي "فتنة خلق القرآن"*، في عصر الخليفة العباسي (المأمون**) والتي استمرّت حتى عام 861م بوصول (المتوكل*** على الله).

والشّاعر في نصّه ينبض صدقًا وحيويةً، مشحون بالحساسية واليقين والرّؤيا الفلسفية واستكشاف المناطق المضيئة للذّات والعالم في ظلّ خذلان الأنظمة والسلطة القمعية؛ فالمشكلة ليست في النص الدّيني، هو مخلوق أم أزلي؟، وإنّما القضية الجوهرية، هي قضية الوجود الإنساني والعدل الرّباني في الأرض؛ فيمكن أن يكون النص في شكله الجديد في (كولاج) مع نص تخييلي:

لَا تَسْأَلْنِي إنْ كَانَ القُرآن

مَخْلُوقًا أَوْ أَزَلِي

بَلْ سَلنِي، إِنْ كَانَ الإِنْسَان

شَيْطَانًا... أوْ نِصف ثَوْرِي!

[1] – جهاد يوسف العرجا، أدوات النفي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، (مجلة علمية محكمة نصف سنوية)، غزة، فلسطين، ع1، رمضان 1423هـ/ تشرين الأول 2002، ص237.

* فتنة خلق القرآن: وعرفها البعض بمحنة خلق القرآن وهي قضية انتشرت في عهد الخليفة العباسي المأمون من قبل فرقة المعتزلة والتي تقول بأن القرآن مخلوق وكلام الله مخلوق وهو ما ابتدع به القول (الجهم بن صفوان)، واقتنع به (المأمون) وطالب بنشر هذا القول وهزل كل القضاة الذين لم يؤمنوا به، وهو ما ألقى استهجانا من الأئمة مثل (الإمام أحمد بن حنبل) والذي تحمل تعذيبا كبيرا حتى قام الخليفة (المتوكل) بإنهاء هذه المحنة.

** المأمون: هو أبو العباس عبد الله بن هارون الرّشيد، سابع خلفاء بني العباس (170هـ/786م-218هـ/837م) وشهد عصره ازدهار علميا كبيرا.

*** المتوكل: أبو الفضل جعفر المتوكل عبد الله بن المعتصم بن هارون الرّشيد بن المهدي بن المنصور العباسي (822م/861م) وهو الخليفة العباسي العاشر وقد أظهر إكراما للإمام (أحمد بن حنبل) في محنة خلق القرآن.

ومن قال (لا) هي القضية الأولى الجوهرية مقابل خنوع الآخر واستبداد السّلطة وفسادها؛ إنّه النقاش الجوهري والأزلي والأبدي والتوتّرات الهائلة عند الشّاعر، لتبدأ لحظة الميلاد والتكثيف في الورقة الأخيرة السابعة.

ز/ الورقة السابعة (من قال "لا" فلم يمت):

في مقطع أخير (**الورقة السابعة**) كدلالةٍ نهائيةٍ رقميةٍ تكراريةٍ ورؤيا زمنيةٍ عميقةٍ*، على طول الامتداد التاريخي للإنسان وأزماته وأحلامه وتمزّقاته، يُسجّل (أمل) صوته الخاص ولغته المختلفة؛ فنصوصه الثورية دومًا مقطوعة الصلة بكلّ ما هو رجعيّ وسائد مستقرّ ولغته السينمائية الجمالية تقدم زاوية بكرًا للكشف والمكاشفة:

(الورقة السابعة)

كُنْتُ فِي كَرْبَلَاء

قَالَ لِي الشَّيخُ أَنَّ الحسين

مَاتَ مِنْ أَجْلِ جُرْعَة مَاء

....

وَتَسَاءَلتُ كَيْفَ السُّيُوف استَبَاحت بن الأَكْرَمَيْن

فَأَجَاب الذِي بَصْرَتُه السَّمَاء

إِنَّهُ الذَّهَب المتَلَأْلِئُ فِي كُلِّ عَيْن

....

إنْ تَكُن كَلِمَات الحسِين

* رقم 7: عدد صحيح فردي وله دلالات دينية ففي اليوم السّابع استوى الله على عرش، وخلق الانسان في سبعة أطوار، وهو عدد طبقات السّماء والأرض، وأبواب النار، وعدد مرات طواف الكعبة، والسّبع موبقات، وعند البوذيين فقد خطا سبع خطوات عند مولوده وسار سبع سنين بحثا عن الحقيقة.

وعند المصريين القدماء: هزم سقارة (سلم 7 درجات)، أيام الخلق سبعة وهو رمز الأبدية والخلود.

وهناك نصوص روائية كثيرة تحمل عناوينها رقم 07.

وَسُيُوف الحُسَين

وَجَلَال الحُسَين

سَقَطَت دُون أَن تنقِذ الحقَّ من ذَهَب الأُمَرَاء

أفتقر أَن تنقِذَ الحَقَّ ثَرْثَرَة الشّعَرَاء

وَالفُرَات لِسَان مِن الدَّم، لَا يَجِد الشَّفَتَيْن؟!

* * *

مَاتَ مِن أَجْل جُرْعَة مَاء

فَاسقِنِي يَا غُلاَم صَبَاح مَسَاء

اسقِنِي يَا غُلَام...

عَلّني بِالمدَام...

أَتَنَاسَى الدِّمَاء![1]

الشّاعر لا يدين أيّ شخصيةٍ؛ بل هو يُمجّد تجرّعهم لحظات الألم والرّفض والمواجهة؛ فكم من نصوصٍ وحيوات وشخصيات تلاشت بالارتهان للماضي أو النذر للمستقبل، وهكذا يتحوّل (**أبو نواس**) إلى طقس الاعتراف للارتماء في بحثٍ كثيفٍ للتراث، كشكلٍ من أشكال التآلف مع التوترات القلقة بدل الوجل التقديسي واستدعاء الشّخصيات المرجعية عند (أمل دنقل) التي تتمّ في سياقات متعدّدة، تفقدها أحياناً دلالاتها المرجعية لتتجلّى دلالاتٍ جماليةٍ شاعريةٍ عبر مرحلة (**المونتاج**) أو (**اليد القاسية**)*.

يمتدّ المقطع إلى مرجعيةٍ تاريخيةٍ دينيةٍ (الحسين بن علي**) كرّم الله وجهه، وشخصية (**أبو نواس**) المركزية في السطر الأخير، حيث عدله الشّاعر كالتالي:

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص313، 314.

* اليد القاسية: ما كان يطلقه الشعراء على لغة أمل دنقل حين تأخذ القصيدة شكلها النهائي.

** الحسين بن علي: هو أبو عبد الله الحسين علي بن أبي طالب (21هـ/626م-61هـ/680م)، سبط الرّسول وصحابي جليل والإمام الثالث عند الشيعة رفض الحسين بيعة يزيد بن معاوية وقد خرج حينها إلى الكوفة وكربلاء حتى قتل غدرا في موقعه شهيرة.

***المقطع الأصلي:**

فَشَربْت المدَام...

لأَنْسَى الدِّمَاء

*** المقطع في الدّيوان:**

فَاسْقِنِي يَا غُلَام صَبَاح مَسَاء

اسقِنِي يَا غُلُام...

علنِي بالمدام...

أَتَنَاسَى الدِّمَاء...

في جدلية محيرة، يتأسّس حضور الشّاعر في حركةٍ تبادليةٍ استرجاعيةٍ، أوراق طفولته، حتى المشهد الأخير لمقتل الحسين في كربلاء (**كنتُ**)، لينهض النصّ على جرعةٍ صادمةٍ بلا إضاءةٍ في توزيعٍ دلالي مثير بين:

مات من أجل جرعة ماء / اسقني يا غلام علني بالمدام/ أتناسى الدّماء.

حتى أنّ المتلقي يَخال النصّ صارخًا، بصوتٍ مرتفع في عدوانية العالم القبيح الذي يستبيح دماء الحقّ وتكرار جملة (**مات من أجل جرعة ماء**)؛ هو تكرار لاستدعاء كلّ الرّموز والشّخصيات والأحداث المفجعة والعبثية عبر التاريخ والتي تطلب الحياة والخصوبة في رمزية (**الماء**)، لكن عبثية السّلطة والقهر والاستبداد (**المدام**)، تُمحى كلّ مفاهيم الثورة، لكن الشّاعر يؤمن بالثورة والحرية ويجاهد أن تكون كلماته أكثر إيلامًا ورسوخًا، كما كان للحسين عندما انفضّ الجميع من حوله وبقي وحده مدافعًا عن الحقّ والوجود، كما بقي الشّعر وبقي (أمل) بصلابة جرانيتية، وبقي (**أبو نواس**) في خمرياته كدلالةٍ صادمةٍ أخرى على رفضه للواقع الخشن والسلطة القامعة، المنتشرة في صوت الهمزة المخنوق: (**كربلاءْ– ماءْ– السماءْ– الأمراءْ– الشّعراءْ– الدّماءْ**)؛ فالخمر والدّم والماء رموزٌ تبادلية؛ ففي حضور الماء حضور للحياة والنماء؛ لكنه في ظلّ واقع رماديّ قاتمٍ قامعٍ، يصبح الماء مراقًا كالدّماء في استباحة للوجود والخمر حضور للتيه والصمت والخنوع والذّل والاستكانة، لكنه رمزٌ لفضح تفاصيل خفية، وما كان خاتمة المشهد لكنه لن يكتمل إلا بخاتمةٍ واحدةٍ.

(مَلِكٌ أَم كِتابَة!)

8/ مراثي التاريخ وجدلية الصّور (قصيدة: رُسُوم في بَهو عربيّ)*:

أَيُّهَـــا الرّاكِـــب المـــيَمم أَرضِـــي أَقْــرِي مِــن بَعْضِــي الســلام لِبَعضِــي

إنَّ جِسْـــمِي كَمَـــا عَلِمــت بِأَرض وَفُـــؤَادِي وَمَالكَيْـــه بِأَرْضِـــي

عبد الرّحمان الدّاخل**

أ/ لوحة الفقد والجمود:

طموح الشّاعر (أمل دنقل) يتجاوز حدود الكتاب المقدّس في ديوان العهد الآتي؛ إنّه يتجاوز حدود البحث في الشّخوص والمواقف والعلاقات الثنائية (**السلطة/ الكتابة، الحرية/ الاستبداد**)، إلى محاولة الغوص في تضاريس التاريخ الإسلامي والعربيّ وتفاصيلهما الخفية فيما يسمى الفانتازمات أيّ؛ الاستثارات التخييلية الذّهنية التي تحرّك الرّغبة الفنية إلى شبكة الحساسية الفكرية الفلسفية، حيث تتولد حوافز للمتعة النصية وتتولد انكسارات الفكرية الفلسفية، حيث تتولد للمتعة النصية وتتولد انكسارات إحباطية أيضًا ويبدأ النص بلوحةٍ أولى، ومشهدٍ بصريّ نهائيّ:

(أ)

اللَّوْحَة الأُولَى عَلَى الجِدَار:

لَيْلَى "الدمشقية"

مِن شُرْفَة "الحَمْرَاء" ترنو لِمَغِيب الشّمس

تَرْنُو للخُيُوط البُرْتُقَالِيَّة

وَكرمَة أَنْدَلُسْيَّة، وَفَسقِيَّة

....

* نجد أن القصيدة منشورة في مجلة الآداب بعنوان (نقوش في بهو عربي) لكنها داخل المجلة (رسوم في بهو عربي).

انظر: أمل دنقل، نقوش في بهو عربي، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، ع6، السّنة الثالثة والعشرون، حزيران (يونيو)، 1975، ص4.

** انظر: عبادة عبد الرّحمان كحيلة، صقر قريش (عبد الرّحمان الدّاخل)، تقديم: محمد عبد الغني حسن، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1968.

وَطَبَقَات الصَّمت وَالغُبَار!

نقش

(مولاي، لا غالب إلا الله!)

كلّ الدّلائل تُشير إلى بهجة الصورة واللّوحة المثبتة على جدار التاريخ العربي، ف(ليلى الدّمشقية) تعيش نشوة أجواء الحياة في الأندلس في **(مرآوية)** الإغراء والغواية " والمرائي التي لا تكون إلا بحضور نظرتين إحداهما ماثلة في الصورة والأخرى تُعيد تمثيلها بتجديد ذكراها "[1]؛ فاللّوحة الأولى في مشهدٍ بصري مثبت، يُعيد نظم كلّ المشاهد في تدفّق سرديّ حزينٍ على نحو كثيف وسريعٍ عبر تقنية **(المونتاج)**، حيث تتحدّد العلاقات بين كلّ التفاصيل والأجزاء واللّوحات والأحداث والمونتاج " هو التقنية المثلي عند أمل دنقل في قصائده شذرات من عوالم مختلفة يتم قطعها ولصقها بإيقاع محسوب–وهي غالبا شذرات متخالفة– في الزّمان والمكان، لكن صوغها من سبيكة قولية واحدة وإدراجها في أنساقٍ متعاقبةٍ بهذا الشّكل دون سواه هو المكوّن الرّئيسي لبنيتها الجمالية "[2]، والسبيكة لا بدّ لها من " إيقاع يضبط كلّ لقطة "[3]، فيتجمّد المشهد التاريخي في تثبيت شخصيةٍ تاريخيةٍ تارثية **(ليلى الدّمشقية)** في تركيب ثنائي يُوحي بدلالة الجمال واللّيل والسّهاد ونشوة الخمر والسّكر والتفكير والصراع الدّاخلي بين الرّغبة بالمحبوب والرّغبة في نسيانه، وهي إشارة إلى شخصيةٍ تاريخيةٍ أخرى أكثر استدعاء؛ إنّها شخصية **(عبد الرّحمان الدّاخل صقر قريش)**، مؤسّس الدّولة الأموية في الأندلس، وقد فرّ هاربًا من الشّام إلى الأندلس بعد تفكك الخلافة الأموية في الشام بتولّي الوليد بن اليزيد مع اشتداد قوة العباسيين، فتحوّل مطاردًا هاربًا برفقة تابعه **(بدر)** إلى أخواله البربر ثمّ نزوله في الأندلس.

---

[1] – العادل خضر، مرايا الأيام/ مرائي الصور (مقالات في اليومي والصور)، الدّار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016، ص117.

[2] – عبلة الرّويني، سِفر أمل دنقل، ص327.

[3] – كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السّينما والفيديو (التاريخ والنظرية والممارسة)، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، مصر، ع1689، ط1، 2011، ص511.

الشّاعر في كلّ مشهدٍ شعريّ يستدعي شخوصًا كثيرةً، وهو يستدعي في نهاية المشهد **(ليلى)** في دلالة موحية بالخصوبة والنماء والولادة؛ فالقصيدة أنثى والملحمة أنثى والأسطورة أنثى، لكن غواية الخصوبة والانبعاث عند (أمل) تبدأ في التلاشي والذّبول **(من شرفة الحمراء)*** في إيحائية رثائية لسقوط الأندلس؛ فقصر الحمراء الأثري الذي تمّ تشييده في مملكة غرناطة من سِمات العمارة الإسلامية البارزة والرّاسخة في تشكيلاتها الزّخرفية وتنظيماتها الهندسية وكتاباتها القرآنية وأبياتها الشّعرية ومنحوتاتها الملوّنة التي تكسو الجدران ونقوشها البارزة وشرفاتها العالية، لكن كلّ هذه الدّلالات الزّاهية كانت قبل أن **(ترنو)** ليلى لمغيب الشّمس وهي رمزية بالغة لسقوط الأندلس.

والشّاعر في تقديم شبه الجملة **(من شرفة الحمراء)** تأكيد على أهمّية المكان والرّمز **(الأحجار)** التي بقيت شاهدة على قيام مجد الأندلس خلال القرن الثامن الميلادي؛ فالزّوال السريع والانتقال بين زمنيين ومكانيين **(الشّام/ الأندلس–الزّهو/ الأفول)** كان فاجعًا " وقصيدة رسوم في بهوٍ عربي تزخر برصيد كبير من الاسقاطات "[1]، والحكاية الأولى بدأت مشاهدة تجزيئية بالوقفة الأولى تستعيد فيها كلّ الشّخوص (**سبارتكوس، الشّيطان، سيزيف، هانيبال، الحسين، العرافة المقدسة، زرقاء اليمامة، سرحان، أبو موسى الأشعري، المتنبي، قذر الندى، أبو نواس، صقر قريش....**)؛ إنّه شريط الماضي والنصوص الغائبة والأمكنة التي أصبحت محشورة في مساحة ضيقة ومتدرجة؛ فكلّ عناصر الحياة في إيقاعها المتفاعل ترنو لمنظر مغيب الشّمس وخطوط أشجار البرتقال وأشجار العنب المرصوصة والفسقيات المغطاة بالأحجار الرّكامية وكلها عناصر تشكيل البيئة الأندلسية، التي تنعم بطبيعة ساحرة ووافرة وسهولها الخضراء وتغريد طيورها على أفنان الأشجار، وتكرار الفعل **(ترنو)** هو اللّعب على لغة مشهدية بصرية تحمل النقيض وضدّه أيضًا والآني والآتي والفانتازي، لتبدو لحظة أُفُول الحضارة الأندلسية ونعيمها وكأنّها الدّهر كلّه، ويتجلّى ذلك في حسرة الشّاعر واختناقه واختناق

---

* قصر الحمراء: قصر أثري وأحد أهم صروح العمارة الإسلامية في الأندلس، شيده مؤسس دولة بني الأحمر (الغالب بالله)، أبي عبد الله محمد الأول محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن نصر بن الأحمر، في مملكة غرناطة بين (1238–1273م) وتعود بداية تشييده إلى القرن الرّابع الهجري، القرن العاشر ميلادي وقد استغرق بناؤه أكثر من 150 سنة وبسبب تسميته فهناك من يقول نسبة إلى بني الأحمر، وهناك من ينسبه إلى التربة الحمراء في مكان تشييده.

[1] – عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص71.

كلّ الرّموز موزعا الأصوات في حرف القاف (**الدمشقية، البرتقالية، فسقية**) بين الدّهشة لهذا الأفُول السريع يجسده فعل (**ترنو**) والذي يوحي بإدامة النظر بطرف العين وقلق وأسى ونواح؛ إذ لا يجد الشّاعر مجيبًا لندائه المستتر لصراخه في حرف (**الهاء**) وسطر كامل من الأصوات المحذوفة، وأهمّية الصوت في إيضاحه وتعبيريته لكنه هنا في سطر كامل يعيد تشكيل البياض والصمت والانغلاق وهو كتلة محاصرة بآماله وأحلامه وتآكله الدّاخلي الموجّه نحو الذّات والآخر، وينبّه كلّ العناصر باختلاف الامتدادات الصوتية يجسدها تفاوت الأسطر بين الطول والقصر والحذف وبين سطر يُنبئ عن تنوعّ الحركة والأحداث المتلاحقة (**وطبقات الصمت والغبار!**).

الشّاعر يُعيد رسم اللّوحة ويُعيد صياغة الشّخصيات بلغته الخاصّة ويجعلها لوحة حاضرة؛ فاللّوحة أصبحت هامشية مظلمة، والبطل يتحوّل إلى شكلٍ دائريٍّ تكراري مغلقٍ عندما يتناص مع نصّ للشاعر ذاته في قصيدة (**الحزن لا يعرف القراءة**).

وَتَأْكُلُني دَوَائر الغُبَار

أَدُور فِي طَاحُونَة الصَّمْت، أَذُوب فِي مَكَانِي المخْتَار

شَيْئًا فَشَيئًا... يَخْتَفِي وَجْهِي وَرَاء الأَقْنِعَة[1]

الحياة كانت تمضي مثل مرآة صقيلة، لكنها الآن مليئة بالخدوش فسقطت وتناثرت شظاياها بإيقاعها الخاص، واكتملت دورة الزّمن في التاريخ العربي الإسلامي بما فيها من أضواءٍ وظلالٍ، انتصار وإخفاق قوة وانحسار، زهو وموت، حيوية وصمت وسكون، بهذه الصورة تبدو اللّوحة مشتّتة مفكّكة، وثمّة استطرادات وامتدادات حملتها مفردة (**طبقات**) تشير إلى رثاء الذّات بوجود علامة التعجب (**!**) فهي منكفئة، تغرق في الصمت والتلاشي والتخلف والتلحف بعباءة الاستسلام، وبين آلامها وسكونها وتلاشيها وضبابيتها (**الغبار**)، يأتي السطر الكثيف: (**نقش**) في وظيفةٍ رمزيةٍ متعاليةٍ داعمةٍ للسّلطة؛ فالنقوش الغائرة من فروع النحت الدّالة على ازدهار الحياة في الأندلس وبراعتهم في فنّ الحفر على الرّخام الأبيض وقد كانت الأندلس تشتهر برخامها الناصع البياض الشّديد الصفاء،

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص161.

وقد استغل خلفاء بني أمية في الأندلس ممّن عرفوا بولعهم بالبنيان أمثال عبد الرّحمان الناصر والحكم المستنصر، هذه المقاطع الرّخامية في استخراج ما يلزم لصناعة الأعمدة وتيجانها وقواعدها، واللّوحات التي تكسُو الجدران والأرضيات، وعمل أحواض السقايات والفسقيات، ولإبراز الانزياحات الدّلالية فإن (**النقش**) هنا تثبيت لدعائم السلطة والتأريخ لحضارتها تأريخًا يليق بمجدها وسُلطانها، وقد كانت الفنون تأخذ أشكالاً عديدةً (**كتابةً، رسمًا، نقشًا، رقمًا**)؛ فالشّاعر تقاطع على هذه الأشكال في اللّوحة الأولى، ومن أمارات الكتابة الرّاسخة السطر الأول الذي يحدّد بداية ومكانة المشهد التاريخي (**الأولى**) أيضًا رسم كلّ تفاصيل الحياة في الأندلس (**قصر الحمراء، أشجار البرتقال، الكروم، الفسقيات، الشّرفات**...) والنقوش التي تدّل على قوة الإمارات في الأندلس.

لكن الشّاعر في سياقٍ استبداليٍّ، يُشير إلى استيلاب وعدمية بعد مشاهد الحياة؛ فالنقش الغائر تلفه طبقات الصمت والغبار صمت استسلام ملوك وأمراء غرناطة الذين انهمكوا في نزاعاتهم الدّاخلية صراعهم على العرش، وفي نهايةٍ مأساويةٍ يختم الشّاعر لوحته الأولى بشكلٍ مفاجئ؛ إذ تقودنا طبقات الغبار إلى بداية النهاية في سطر شعري هو الخاتمة الحقيقية الفاجعة: (**مولاي، لا غالب إلا الله!**) وهو شعار النصر لملوك بني الأحمر والعبارة منقوشة على أغلب جدران وأسقف وأقواس قصر الحمراء، وفي عمائر مدينة غرناطة، وفي كل أنحاء المدن كرمزٍ شاهد للفتوحات والانتصارات وتذكر رواية عودة الأمير عبد الله بن الأحمر من غزو إشبيلية إلى غرناطة بأنّ أهلها استقبلوه بهتافٍ (**يا غالب أو الغالب**) ما جعله يردّ عليهم (**لا غالب إلا الله**)، لكنّها في دلالة تناصية تخالفية تضادية عند (أمل) وفي مفارقة حكائية، فإنّ الشّاعر يُوغل في مناجل الزّمن وخريطته الشّاحبة لغاية تقتضيها سردية الأسطر الأولى التي تورّط كلّ النص في وظيفة تكثيفية انفعالية تخدم الحدث وتظافر كلّ الشّخصيات في الدّيوان، وانطلاقًا من عناصر مأخوذة من زهو الحياة، وعلى هذا يبدو أنّ الشّاعر أراد بما تحمله تلك الخاتمة المأساوية من دلالاتٍ أليمةٍ وعنيفة التأثير، وما تستجلبه الحكايات والأمثال الشّعبية (**فلا غالب إلا الله**) في دلالاتها المحكية تشير إلى الاستسلام والرّضوخ لأمر واقع (**الله غالب**)، يدعم ذلك الرّوايات التي تقول أنّ سبب وجود العبارة كنقش رئيسٍ في تلك الفترة "هو معرفة أهل الأندلس بأنّ دولتهم هزمت وعاجلاً ستنتهي وسيتمّ طردهم منها على يد

الإسبان "[1]، وهو احتجاج النقش على واقعٍ مأزومٍ قمعيٍّ متهافتٍ وتعرية للزاوية المظلمة للسلطة السياسية وإدانة لأساليب الاستهتار والاستبداد والمصادرة في هذا البناء السامي والشّرفات العالية وتفويض للذّات الفردية والجمعية، إلاّ أنّه احتجاج باهت وسلبيّ بتسليم أمراء الأندلس مفاتيح الحمراء إلى الإسبان، وإلى **(فريد ناند)** وقد أوصاه لآخر مرّة أن يكون عادلاً رحيمًا مع المسلمين ثمّ ارتدّ أثناء مسيره في شعب تل البذول على منظر غرناطة فوقف الأمير أبو عبد الله، يسرح ببصره في البلاد التي ولُد وترعرعَ فيها فلم يتمالك نفسه وبكى بكاءً مرًّا فصاحت به أمّه عائشة.

ابـكِ مِثْـلَ النِّسَـاء مُلكـا مُضَـاعًا لَمْ تُحَـافِظْ عَلَيْــه مِثْـلَ الرّجَـال*

ب/ اللّوحة الأخرى (صوت منفرد وتشكيلات اللّغة):

في موتيف مكرّر وصياغة نموذجية لا يكاد يبارح إطار اللّوحة الأولى، محافظًا على نفوذ الدّلالة وتحقيق مآربها يقول أمل:

(2)

اللَّوْحَة الأُخْرَى... بِلَا إِطَار:
لِلْمَسْجِدِ الأَقْصَى... (وَكَانَ قَبْلَ أَنْ يَحْتَرِقَ الرِّوَاق)
وَقُبَّةُ الصَّخْرَة وَالبُرَاق
وَآيَة تَآكَلَت حُرُوفُهَا الصِّغَار!
نقش
(مَوْلَاي، لَا غَالِب إلا... النَّار!)[2]

يتمتّع السّرد عند (أمل) بقدرةٍ كبيرةٍ على نقل عوالم حقيقية تجتر آلامها وويلات انحدارها، وغالبًا ما تجسّد ذواتا مستلبة غير فاعلة ومستسلمة إلى حوادث الدّهر ونوائبه؛ فاللّوحة هذه المرّة بلا

[1] – يوسف فرحات، غرناطة في ظل بني الأحمر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج1، ص21.

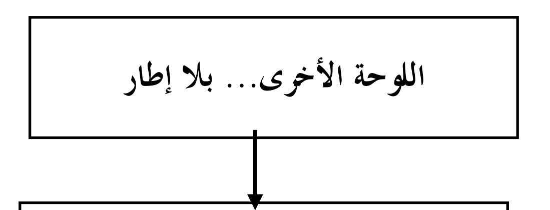
* انظر: عبد الرّحمان علي الحجي، التاريخ الأندلسي (من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة)، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص316.

إطار زمني أو تاريخي، وسرعان ما تصبح اللّوحة غامضة ومبهمة أكثر فأكثر بتوظيف علامات الحذف (...) في السطر الأول؛ ممّا يجعل المشهد صادمًا؛ فكل عناصر التشكيل متآمرة مع السلطة، رغبةً في كشف ذوات مهزوزةٍ قلقةٍ بآمالها وآلامها وانتكاساتها؛ فينتقل الكادر من (**رمز حجري**) شاهد غائر في قلب الحضارة العربية (**قصر الحمراء**)، وكلّ آثار الدّولة الأموية بقصورها المنيعة إلى رمزٍ حجريّ آخر (**المسجد الأقصى**)؛ إنّها رموز باكية نائحة، حيث لا تعلو الشّمس وراء جبالها بتكرار علامات الحذف، وما يلفت في الاستهلال الأول والثاني للمشاهد التاريخية هو التحوّلات السريعة للّحظات الزّمنية، والشّاعر بهذا يريد البحث عن رموزٍ جديدةٍ ولغةٍ جديدةٍ وشخصياتٍ جديدةٍ مضيئةٍ فاعلةٍ:

اللوحة الأولى على الجدار

ثبات اللوحة على الجدار تذكير بثبات الحضارة الأندلسية التي مزجت بين العقل والرّوح في عمارتها وفنونها وعلومها والترتيب دلالة على بداية الأفول والتلاشي والزّوال والسّقوط!



عدم ذكر ترتيب اللوحة دلالة على قوة صدمة الأفول وتكرار هزائمه وصداميته وتراكماته يدعم ذلك أنها (بلا إطار) والقدس رمز تاريخي قديم مقدس عند أتباع الدّيانات الابراهيمية الثلاث، وخلال تاريخها القديم تعرضت للحرق والهدم مرات كثيرة، والمشهد التاريخي مفتوح بلا إطار زمني محدّد!

يستدعي الشّاعر–بين قوسين–فعل الكينونة الغائب–(**وكان**)، ولعلّ تركيب هذا التأخير هو تأصيل للامتداد التاريخي لكلّ الشّواهد الصارخة عميقة الجذور في ملامحها الحضارية والثقافية

والاجتماعية والدّينية، والشّاعر يدعو (**القارئ المقاوم**) إلى رصد كلّ تفاصيل الهزيمة والانحطاط والانكسار والأزمات المتراكمة والممتدّة امتداد التاريخ (**قصر الحمراء، المسجد الأقصى**)، والتي تكشف عن حقائق لوجوه الخلل ومواطن الضعف والتراخي، لكنه يدعوه أيضًا إلى رفض ما كان، ورفض كلّ الأبعاد التاريخية وعناصرها وهزائمها واستبدالها بما (**سيكون!**).

وهل انتبهنا إلى صوت (**القاف**) وما فيه من إيجازٍ بليغٍ مبلغٍ عن حال ما كان المنتشر (**قبة الصخرة، البراق، الأقصى، يحترق، الرّواق**) وصوت (**الرّاء**) بين (**بلا إطار**) و (**الصغار**) في لملمةٍ لكلّ المشاهد الوالهة المزعزعة المحترقة، كلّ المشاهد ترحل وكلّ الشّواهد تتلاشى بفعل الاحتراق والنار التي أرادها (أمل دنقل) هي نار الثورة والرّفض والوجود في آنٍ واحدٍ، تحرق كلّ ما كان من شخوصٍ نيّرةٍ مشرقة البزوغ والوقع وكلّ النقوش*، تآكلت وتفتّتت وكلّ معالم الرّحيل والوداع قد برزت.

ويجسّد الشّاعر حيرته ولوعته وحرقة قلبه في إعادة كتابة النقش؛ إنّه اكتواء الوجدان في صيغٍ من المفردات شديدة الإبلاغ عمّا يشعر به، ويريد إبانته؛ ففي فعل المبالغة (**تآكل**) امتداد بليغ في تبيان السرعة والألم الكاوي الذي يثير حرارة النفس المعذّبة ويُلهب الحروف الصغار؛ فيفجر دموع العين حزنًا وصبابة.

وإنّه ليُلفت حسّ القارئ المقاوم، أنّ المفارقة الضدّية في (**نقش**) اللّوحة الأولى و(**نقش**) اللّوحة الأخرى، تلك الصور الفوتغرافية التوصيفية؛ فاللّوحة الأولى صورة **واقعية تمثيلية** representational realison، '' تمثّل فنًّا واقعيا مع مستويات التعبير الواقعي ''[1]، تنطوي جميعها على معاني التمثيل والخطوط في **واقعيةٍ متعاليةٍ** Hyper reality؛ لأنّها الرّسم في صورتها المثلى (**تفاصيل الحياة السّاحرة في الأندلس**)، واللّوحة الأخرى تمثّل **الواقعية الأنطولوجية أو الوجودية** Onthological or existential realisin ، حيث يعتمد على الصورة الفوتوغرافية

*- نقوش: ولعل الشاعر في نشره القصيدة في مجلة (الآداب) لأول مرة بعنوان موسوم بنقوش في بهو عربي، هو دلالة بالغة في أنه عانى حرارة النفس المعذبة من الهزائم المحفورة كالنقوش.

[1] - كريس جينكز، الثقافة البصرية، تر: بدر الدّين مصطفى، منشورات مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، مصر، ط1، 2016، ص410.

على الوجود الواقعي للموضوع المصوّر، ويعتمد على حدثٍ يمكننا أن نصفه باللّحظي أو الآني؛ بمعنى أنّ شيئًا مَا قد مرّ بالضرورة أمام العدسة، وهذه السّمة هي التي تؤسّس لجدلية (**الحضور والغياب**) في الفوتوغرافيا وفي الشّعر، على أن تكون شاهدة على الأحداث الماضوية، وهي ذاتها السّمة التي تستدعي الاعتقاد بصدقها من خلال افتراض وجود علاقةٍ متفردةٍ ومتميّزةٍ بين ما تصوّره (**العلامة** Sign) وما نُشير إليه (**المرجع** referent)؛ فالشّاعر يصوّر لحظة احتراق المسجد الأقصى بشكلٍ واقعيٍّ يستدعي كلّ اللّحظات الغائبة (**وكان، تآكلت، نقش**) في جدلية لما كان وما سيكون؛ فهي شاهدة و(**النار**) كذلك، على حضارة تلاشت واندثرت في صمتٍ وسكونٍ، يقول (**جورج غرينوف**): " إذا كان هناك فنّ بعينه قادر على أن ينقل للعقل تصوّرًا لمثال ما فلا شكّ عندي أنه يتمثّل في التصوير الفوتوغرافي؛ فهو قائم على الانعكاس ويمنح الصورة ديمومة بقدر يزيد أو ينقص "[1]، والشّاعر لا يلبث أن يعود إلى ذاته ويذكر أن جمال النقوش يخفي بؤسًا قاهرًا في تناصٍّ تخالفي: (**مولاي لا غالب... إلا النار!**).

لحظة غير حاضرة؛ بل لحظة ماضية ولّت فأدبرت؛ إنّها لحظة أشدّ إيجاعًا ومضاضة وإيلامًا؛ فبعد أن كان النقش دلالة على القوّة والنصر، هو الآن دلالة على الاندثار والموت والسّواد.

ج/ اللّوحة الدّامية (سَرحان... غَرِيب مِثل قَصِيدة مُترجمة):

انتزع الاحتقان (أمل دنقل) من حلمه الرّهيب، ودفعه عاريًا مستندًا بيده إلى جدار الحائط الأملس وأخذ يراقب بعينين مطفأتين انحسار الصور الزّاهية والمشاهد الناضرة لاكتمال اللّوحة في هيئتها الدّرامية المستمرّة:

(3)

اللَّوْحَة الدَّامِيَة الخُطُوط وَالوَاهِيَة الخُيُوط:

لِعَاشق مُحْتَرِق الأَجْفَان

كَان اسْمُهُ "سَرْحَان"

[1] – كريس جينكز، الثقافة البصرية، تر: بدر الدّين مصطفى، ص411.

يُمْسِكُ بُنْدُقِيَّة... عَلَى شَفَا السُّقُوط

نقش

(بَيْنِي وَبَيْنَ النَّاس تِلْكَ "الشّعره"

لَكِن مَنْ يَقْبِضُ فَوْقَ الثَّوْرَة

يَقْبِضُ فَوْقَ الجَمْرَة!)[1]

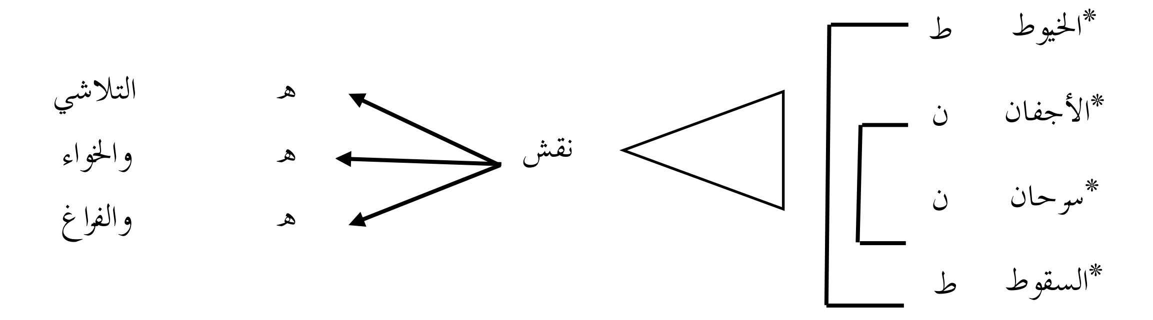
خطوط وانحناءات ومعالم بارزة أو منبسطة أو غائرة تجريدية تذكرنا بأعمال الفنان التشكيلي التجريدي (**فاسيلي كاندنسكيWassily Kandinsky**)، حيث الأشكال والمساحات والخطوط والألوان تظهر أنموذجًا تصويريًّا وتعبيريًّا وضوئيًّا لمشهد بعينه، وهذا ما جسّده (أمل) في لوحةٍ جديدةٍ على جدار الزّمن العربي؛ فاللّوحة منكمشة لم تعد غائرة في نقوشها؛ بل هي في عتبة استهلالية، وفي جناسٍ ناقصٍ (**الدّامية/ الواهية–الخطوط/ الخيوط**) ؛، بل هي بائسة مقهورة، ويمكن الوقوف على رمزيةٍ ودلالةٍ سرياليةٍ للمشهد؛ حيث كانت فترة الحكم الأندلسي فترةً زاهيةً مع وصول الأمير (**عبد الرّحمان الداخل**) الذي فرّ من جيوش العباسيين في الشّرق وأسّس لحكم الأمويين في الأندلس الذي استمرّ قرابة ثماني قرونٍ، وكانت فترة ذهبية انتشرت فيها المكتبات والمعاهد العلمية وازدهرت العمارة والفنون؛ فكانت خطوط الحضارة غائرةً بارزةً ممتدّةً، لكن استهتار الحكّام جعلها تتلاشى في حروبٍ داميةٍ وكأنّها بيت عنكبوتٍ في ضعفها ووهنها وسرعة زوالها؛ فالخطوط خيوط، والغزوات هفوات.

وحده (**سرحان**) العنصر المضيء في النص حاملاً مصباحه وبندقيته تائهًا بين ثورته ودهاء السلطة في تناصٍّ تخييليّ مستندًا إلى سيرة ذاتية للشاعر ومتخذًا الذّاكرة والتداعي مرتكزين أساسين للوحة السّرد والشّعر للصورة والدّلالة، فعتبة النص الشّهير لمعاوية: «لو كان بيني وبين الناس شعرة

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص316.

ما انقطعت، كانوا إذا مدوها أرخيتها وإذا أرخوها مددتها»*، في دلالة لدهاء السّاسة ومكرهم، لكن (سرحان) كالقابض على الجمر في الحديث النبوي الشّريف، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

«يَأْتِي زَمَانٌ عَلَى أُمّتِي القَابِضُ عَلَى دِينِه كَالقَابِضِ عَلَى جَمْرَةٍ مِنَ النَّارِ»** في لعبة السلطة والثورة والكتابة والملك (**ملك أم كتابة!**)؛ ولهذا تنهمر دلالات التلاشي في المخطط التالي:



د/ اللّوحة الأخيرة (الحزن لحوح واكتمال الكتابة):

اعترافات اللّون الأسود وشروخ الزّمن الدّاخلي هي إمكانات اللّوحة الأخيرة في جدار التاريخ العربي؛ فقد تقوّضت أعمدة الجدار وهوى ومدّ الشّاعر يده المدماة، كما مدّها (**سرحان**) و(**ليلى الدّمشقية**) في لوحة نهائية حاضرة، متأمّلين جميعا خريطة غريبة هي إعادةً لكلّ مشاهد اللّوحات السّابقة من استسلامٍ وخنوعٍ وتراجعٍ.

لم يصدّق الشّاعر نكسة 1967، واجتياح غزّة وسيناء فانتابته الدّهشة إذ كيف كان قادرًا–العدو–على هذا الانتصار؟!، وحاول أن يجد عزاءً في امتداد صرخاته:

---

* يروى أن أعرابيا سال معاوية بن أبي سفيان–رضي الله عنه–قائلا: يا أمير المؤمنين كيف حكمت الشام عشرين سنة أميرا، ثم حكمت بلاد المسلمين عشرين سنة خليفة للمسلمين؟ فقال معاوية: إني لا أضع لساني حيث يكفيني مالي، ولا أضع سوطي حيث يكفيني لساني، ولا أضع سيفي حيث يكفيني سوطي، فإذا لم أجد من السّيف كبدا ركبته، ولو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت كانوا إذا مدوها أرخيتها، وإذا أرخوها مدّدتها.

** ومعناه أنه يأتي عليه من البلايا والمحن والفتن التي تؤذيه وتضره ما يكون فيها كالقابض على الجمر من شدة صبره على دينه وعلى إيمانه وثباته من شدة ما يصيبه من الآلام والشدائد، في ذلك الوقت، وقت الفتن والبلايا.

(4)

اللّوْحَة الأَخِيرَة:

خَريطَة مَبتُورَة الأَجْزَاء

كَان اسْمُهَا "سِينَاء"

وَلَطخَةَ سَوْدَاء

تَمْلَأُ كُل الصُّورَة

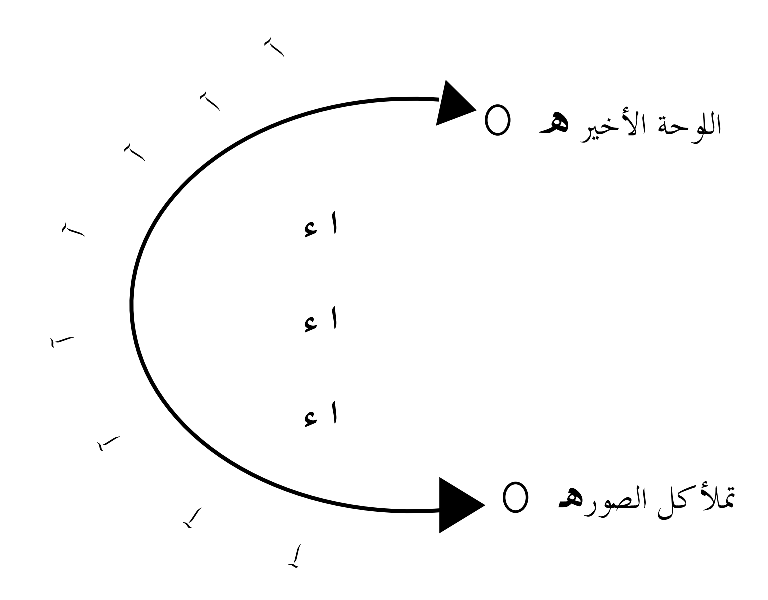
نقش

(النَّاسُ سَوَاسِيَة-فِي الذّل-كَأَسْنَان المشط

يَنكَسِرُون-كَأَسْنَان المِشْط

فِي لِحْيَة شَيخ النفط!)[1]

لم يصدق الشّاعر أنه لم يعد يقدر على كتابة أسطر شعرية تتناصّ مع أسلوب الكتاب المقدّس في عهدٍ جديدٍ آتٍ، فكانت الأسطر بخلاف ما سبق قصيرة كثيفة جدًّا في حضور هزيمة سريعة غير متوقعة:



[1] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 315.

الزّمن النفسي يجعل المسرود منبثقًا من رؤية الرّاوي متأثّرًا بإدراكاته وانفعالاته وقد نزع به بذلك إلى ابتداع لغةٍ مشوبةٍ لتلويناتٍ سوداويةٍ خاصةٍ، تستولي عليها لغة تصويرية تنبع من نفسٍ مشروخةٍ داخليًّا؛ فالموت منتشر في كلّ لوحات مشاهد التاريخ يوحي بضرورة خلق شخصياتٍ يائسةٍ، لا ترى بصيص ضوء في نهاية النفق مستحضرًا أخيرًا نقشه الرّاسخ.

استطاع (أمل دنقل) استحضار النصوص الغائبة التراثية وبدقّة كشفية حدوسية، وتجسيد عمق ارتباطه بمعالم محيطه وتاريخه بصدقٍ؛ ولهذا نراه يزيد في انهمار السيل التراثي بكثافة وتدفّقه بشدّةٍ وغزارةٍ ويعي الأساليب الناجعة لفهم الواقع الكائن وتتأكّد رغبته في زيادة اللّهيب والنيران في استحضاره لحديث نبوي شريف: «**النَّاسُ مُستوونَ كأَسنَانِ المشطِ ليسَ لأَحَدٍ عَلَى أَحَدٍ فَضلٌ إِلاّ بتقوَى الله**» *، في تناص تخالفي موحشٍ؛ فالناس عند الشّاعر سواسية في الذّل وحسرات النّدم والقهر؛ وممّا لا شكّ فيه أنّ أقسى تلك الهزائم كانت هزيمة 1967، التي أحدثت زلزالاً مازالت ردّاته تتوالى مشكّلة إلى حدّ كبيرٍ هستيريا جماعية صامتة في ذلٍّ وسكونٍ؛ فانعكست تفاعلاتها على دواخل المجتمع العربي مسبّبة حالة من التمزق الدّاخلي والانكسار العربي، فسوء التسليح والخديعة تشاكلت مع تقوية الإحساس باللّاتاريخية لهذه اللّوحة.

هـ/ كتابة (ميتافيزيقيا "غراماتولوجيا grammathology"):

احتقان الشّاعر لمشاهد اللّوحات المعتمة في بهو التاريخ العربي، واستعادة كل الصور السوداء الملطخة، احتقان خافت في ممرّ بدا أكثر طولاً وامتدادًا في الحلكة، وبدأ يجتاز الممر للخروج وكان كلما سار خطوة إلى الأمام شعر أنّ الطريق يزداد طولاً وظلمةً والجدران تعلو أكثر فأكثر وطبقات الغبار تنتشر في كلّ أبعاد المكان ولا تزال على حالها، وأنّ جسد الأمة هو الذي كان يتقلّص شيئًا فشيئًا إلى أن أصبح فراغًا ولم يبق له سوى التوقيع الأخير في دفتر التاريخ:

---

* صححه الألباني عن جابر رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: لا فضل لعربي على عجمي ولا بعجمي على عربي ولا لأحمر على أسود ولا لأسود على أحمر إلا بالتقوى، إن أكرمكم عند الله أتقاكم.

كِتَابَة فِي دَفْتَرِ الاستِقْبَال*:

لَا تَسْأَلِي النّيْلَ أَنْ يُعْطِي وَأَنْ يَلِدَا

لَا تَسْأَلِي... أَبَدًا

إِنّي لأَفْتَحُ عَيْنِي (حِينَ أَفْتَحُهَا!)

عَلَى كَثِيرٍ... وَلَكِنِ لَا أَرَى أَحَدَا!![1]

يؤسّس الشّاعر استراتيجية الحضور بقدرته على تشكيل الكتابة في دلالاتٍ لا نهائية " فليست الكتابة وعاء لشحن وحداتٍ معدّة سلفًا وإنّما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها ومن ثمّ يُصبح لدينا نوعان من الكتابة، الأول: كتابة تتكئ على التمركز حول الفعل وهي التي تُسمى الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطيبة وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو كتابة ما بعد البنيوية Pest structuralism، وهو ما يؤسّس العملية الأولية التي تنتج اللّغة "[2]، والشّاعر نشر مقطعه بشكل مختلف تمامًا المنشور .

* * *

« كتابة في دفتر الزيارات »

لا تسألي النيل ان يعطي وان يلدا

لا تسألي بردى

لا تسألي ابدا .

اني لافتح عيني (حين افتحها !)

على كثير ..

ولكن لا ارى احدا !!

القاهرة **

* الشّاعر نشر القصيدة والمقطع الأخير بعنوان مغاير وهو: كتابة في دفتر الزيارات و النص المنشور (كتابة في دفتر الاستقبال) انظر أمل دنقل، رسوم في بهو عربي (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، مصر، ع6، حزيران (يونيو)، 1975، ص4.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص317.

[2] – بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ص32.

** المقطع كاملا كما هو منشور طباعيا في مجلة الآداب 1975.

الشّاعر في تعديلاته المستمرّة للنص واللّغة، يعيد تشكيل كلّ الرّموز الإنسانية " فالعلامات عبارة عن إجرائيات، بينما الرّموز عبارة عن مشيرات "[1]، والإنسان لا يعكس العالم وإنّما يؤّسسه بواسطة الرّمز وهو " معادلة لإنسانية الإنسان الذي ينفرد بإبداع الحضارة "[2]، والشّاعر (أمل دنقل) مدرك لصوته العميق وانفعالاته الغالبة، مولع بالمشاهد البانورامية ذات الإيحاء بالمساحات والامتدادات مثلما أكّد في المقابل تركيزه على التفاصيل في سياقاتٍ دراميةٍ شعريةٍ، فيبدل مفردة **(الزيارات)** بـ **(الاستقبال)** ويحذف مفردة **(بَرَدَى)*** إمعانا في اللّغة والخصوصية ونحتها، لتكون اللّغة نفسها ولادة لنصٍّ جديدٍ وكتابةٍ أخرى وعهدٍ آتٍ في بعد خلاف وتحطيم لكلّ السّياقات لخلق علاماتٍ ورموزٍ في خطابات جديدةٍ وأثر بديلا خالصا.

فالشاعر مخلصٌ لتاريخه ووطنه وكلّ رموزه الخاصة فيحذف سطرًا كاملاً **(لا تَسألي بَرَدَى)** وهو نهر معروف في سوريا في مقابل نهر **(النيل)** بمصر؛ إنّه يحذف كلّ الرّموز ليبقى النيل سائلاً في دهشة وفي سياقٍ استبدالي عن قدرتنا ومسؤوليتنا التاريخية والتناص الغائب لنصّ **(دعبل الخزاعي)**:

مَا أَكْثَر النَّاس لَا بَلْ مَا أَقَلَّهم ... الله يَعْلَمُ أَنِي لَمْ أَقُل فَنَدا

إِنّي لأَفْتَحُ عَيْنِي حِين أَفْتَحُهَا ... عَلَى كَثِير وَلَكِن لَا أَرَى أَحَدا![3]

وقد قيل لدعبل ما الوحشة عندك؟ قال النظر إلى الناس! ثم أنشد البيتين، وعند (أمل دنقل) وقوف صارخ على رسوخ رمزية التلاشي حين يضع العبارة بين قوسين **(حين أفتحها)** والأُفُول والتمزّق وانكشاف الأقنعة المهزوزة ويؤكد هذا الرّسوخ صياغة القافية في **(يلدًا، أبدًا، أحدًا)** ومنصوبًا دالاً على حتمية ذلك الواقع وما يخلفه من مرارة نحس زحفها في النفس والأفكار ويتفشى في النفي

---

[1] – عبد الكريم مجاهد، شعرية الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، منشورات الموجة، مطبعة القرويين، المغرب، ط1، 1998، ص218.

[2] – ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص26.

* بردى: نهر في دمشق العاصمة السّورية ينبع من بحيرة نبع بردى بحيرة العتيبة جنوب شرق دمشق حتى دمشق القديمة والغوطة.

[3] – دعبل بن علي الخزاعي، الدّيوان، جمعه وحققه، وقدم له: عبد الصاحب الدّجيلي، الخزرجي، مطبعة الآداب النجف، العراق، ط1، 1382هـ/1962، ص142.

(**لا**) في تكراره المفجّع وتشعر بلسعها وقلق علامات التعجب والحسرة والتعجب المفتوح (!!) في أبدية السّؤال والاختلاج واللّهاث والصعب واصطراخات الجسد (**لا تسألي!**)، المضطرم بغيبوباته القمعية وانطفاءاته اللّامعة، سيظلّ الشاعر يدحر انهيارات الأمّة حتى نصل حدّ الاعتقاد أنّه المراوحة في ظلال أتعابنا الخائبة وجعلنا نوقن أنّه يُعدّ العدّة ليستحضر وليمةً شعريةً جديدةً وتجربةً مختلفةً من الحصى والأعشاب والزّهر، من الطمي والطيب من انتفاضات الشواهد والشهود والأقنعة، من جميع العناصر الصوتية والإيقاعية ومن ارتعادات الثورة وفروقات الحياة المقلقة حتى جدارة السّكون، سيميد بنا، ونميد به إلى درجة استحضار الأرواح من الرّياح والأنهار من الطوفان الغامر المغامر، وتلد بين ظهرانينا عذوبة الموت والحياة وتخلع السّجون قضبانها الكامدة، وتتزيا الحرية برايات وأحلام الكادحين والشهداء والثوار والرّافضين، وستبقى الأقواس للمساءات المبهمة بالموت والفناء والخواء وهي الآن الحليف الأول للشّعر (**لا أرى أحدا!!**)، إنّه "قيمة نموذجية Paradiagmmatique"[1].

ثالثا: الموقف (قصيدة: خاتمة)..

مراتب الحزن وامتداد الدّلالة :

إنّ الشّعر عند (أمل دنقل) في جوهره هو إعادة اكتشاف العالم المحيط بنا، ثم إعادة بنائه كما يجب أن يكون، وإنّه ليتكلّم بضمير الفرد؛ ولأن الموقف يستدعي الكشف على الكوابيس المدمّرة وجمهوريات الموت والهدم، ومواجهة الذّات، فسندرك قدرة الشاعر في تشكيل قصيدة في خاتمة ديوان (العهد الآتي) بعنوان (**خاتمة**) وهي تمثّل أعلى درجات التوتر النفسي والعقلي والشعوري وأعنفها للمتلقي الذي كان ينتظر نصًّا مفتوحا لعهودٍ مستقبليةٍ وعوامل جديدةٍ:

آه... مَنْ يُوقِف فِي رَأْسِي الطَّوَاحِين؟

وَمَن يَنْزَعُ مِنْ قَلْبِي السَّكَاكِين؟

وَمَنْ يَقْتُلُ أَطْفَالِي المِسَاكِين...

---

[1] – جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور المغيث/ منى طلبة، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، مصر، ع950/2، ط2، 2008، ص295.

لِئلَا يَكْبُرُوا فِي الشُّقَق المفْرُوشَة الحَمْرَاء

خَدَامين...

مَأْبُونِين...

قَوادِين...

مَنْ يَقْتُل أَطْفَالي المسَاكِين؟

لِكَيْلَا يُصْبِحُوا-فِي الغَد-شَحَاذِين...

يَسْتَجِدُون أَصْحَاب الدَّكَاكِين

وَأَبْوَاب المرَابِين

يَبِيعُون لِسَيَّارات أَصْحَاب الملَايين... الرّيَاحِين

وَفِي "الميترو" يَبِيعُون الدَّبَابِيس و"يس"

وَيَنْسِلُون فِي اللَّيْل يَبِيعُون "الجعَارين"

لِأَفْوَاج الغُزَاة السَّائِحِين!

....

هَذِه الأَرْض التّي مَا وَعدَ الله بِهَا...

مَن خَرَجُوا مِن صُلْبِهَا...

وَانْغَرَسُوا فِي تُرْبِهَا...

وَانْطَرَحُوا فِي حُبِّهَا...

مُستَشْهِدين!

....

....

فَادخَلُوهَا "بِسَلَامٍ" آمِنِين![1]!

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص318-319.

يستند الشّاعر إلى كلّ (**أفعال**) التوجع والتأوه من حكم الظالمين والمستبدين في شكاية ممتدّةٍ وبنبرةٍ عاليةٍ في مباشرةٍ وتوتّر (**آه**)، تحملها كلّ النصوص السّابقة:

1-آه... مَا أَقْسَى الجِدَار[1].

2-آه لَو أَمْلِكُ سَيْفًا للصِّرَاع

آه لَوْ أَمْلِكُ خَمْسِين ذرَاع

3-آه... يَا ذِكْرى الحَنِين المحْتَرق

آه، كلّ كُنَّا-كَمَا كُنْتَ-نَرُشُّ النُّور وَالشَّوْقَ النَّبِيلا[2].

4-آه يَا ذَات العُيُون الطَّيبَة[3].

5-آه يَا سَيّدتي: أَنْتِ مَلَك[4]

وفي الدّلالة الصوتية قد تشير (آه) إلى (**Aah**)، رب القمر في الأساطير الفرعونية كمعزوفة رجاء وعودة إلى الرّب، وقد رأى ذلك أنّه حسن في العهد القديم، لكن الرجاء هنا مختلف غير معتادٍ، وما يصاحب القصيدة من بكائيات تنوعية وصراعٍ داخليّ عنيفٍ بتكرار الاستفهام: (**من يوقف؟ من ينزع؟ من يقتل؟**)، حتى يصل إلى استفهام مفزع للذّات المعذّبة المحكومة بالقدر القاهر في تكرارٍ فاجعٍ (**من يقتل أطفالي المساكين؟**)، لكنه لا يستكين في فواجعه؛ بل يقدّم أسبابه في حيرةٍ غريبةٍ قاسيةٍ (**لئلا يكبروا في الشّقق المفروشة الحمراء/ خدامين/ مأبونين/ قوادين**) وينطلق التكرار الصوتي القاسي (**من يقتل أطفال المساكين؟**) في خصوصية المونولوج والحوار الدّاخلي للتنبيه والتعليل (**لئلا /كي لا**) يزيد النهاية حزنًا وأنينًا في إبلاغية القافية المتكرّرة (**ن**) هي نقطة البدء ومنتهى القصد.

والشّاعر امتزجت في قاموسه المعجمي مفردات الواقعية اليومية وتركيباتها الموروثة بمدلولات عصره وبيئته والتغييرات الهائجة في محيطه، فاكتسب القدرة على إعادة صياغة التجربة في صور

---

[1] - المصدر السابق، ص107.

[2] - المصدر نفسه، ص235.

[3]- المصدر نفسه، ص236.

[4]- المصدر نفسه، ص238.

مستمدّة من أساطير أمته ومن تاريخها ومن حكاياتها الشّعبية؛ فنجد في المقطع الأخير يشير إلى التراث القرآني في إشارة لبيع المصاحف والقلادات والزخارف منقوشة عليها سورة (**يس**) والتراث الفرعوني في إشارة لبيع التحف والنماذج التقليدية التراثية في الميادين (**الجعارين**)*، والتراث المسيحي في إشارة إلى الوفود الأجنبية، لكنه اكتشف أنّ التراث العربي الإسلامي هو الأقرب '' فقد كسر ما يسمى بالمصرية والشّعبية في الشّعر بانتمائه إلى الحضارة العربية الإسلامية والشّعر العربي ''[1]، وخاتمة المقطع التي تشير إلى تناص مع آية قرآنية: قال تعالى: ﴿ **فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مِصْرَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ** ﴾ * في تناصّ قرآني تضادّي تأكيدًا على الانتماء العربي الإسلامي، لكن المفارقة هنا حزينة ثقيلة فياضة مرّة، فهذا البلد الآمن لم يعد مشرقًا ولا سالما ولا آمنًا، وسيعيد أمل تشكيل ديباجة الدّيوان لتكون كالتالي:

*** وقَالَ الرَب الإلَه هُو ذَا الإنسَان قد صَار كَواحِد مِنّا عَارفًا الخير والشّر.**

"العهد القديم"

تك 3: 22

*** مَملكتي لَيسَت مِن هَذا العَالم، لَو كَانت مَملكتي مِن هَذا العَالم لَكان خُدامي يجُاهِدُون لِكَيلا أسلم إلى اليهود.**

" العهد الجديد"

يو: 18: 36

* **نقش**

(مولاي، لا غالب إلا النار!)

العهد الآتي أمل دنقل

---

* الجعارين: مفرد جعران أو أبو الجعل هو نموذج سيراميك أخضر اللّون مشكل في نموذج خنفسة الروث كان قدماء المصريين يصنعونها للزينة، يرجع شكل الجعران إلى حشرة سوداء من عاداتها تكوير الجيف والقاذورات والروث ووضع بيوضها فيه ودحرجتها أمامها وتجميعها في جحرها ثم تفتات عليها، وعندما بدأ ظهور الكتابة استخدم القدماء المصريون صورته لكتابة كلمة معقدة هي: (يأتي إلى الوجود) أو (يكون/ يصير).

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص66.

* سورة يوسف، آية 99.

الباب الثالث

الفصل الثاني

الإلتئام والإلتغام في الثورية

ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس)

أولاً: رقصة الدّم والموت.

(أقوال اليمامة–مراثي اليمامة)

ثانيًا: ترسيخ الأعماق ومواءمة النص.

{مقتل كليب "الوصايا العشر" لا تصالح}

أولاً: رقصة الدّم والموت

1- طمأنينة الثأر وضمير المتكلّم ..

(قصيدة: أقوال اليمامة) :

يَكْفِينِي مِن لَوْعَة التَّشْتِيت أَن لَهُ

مِنَ النَّوى كُلّ يَوْم مَا يَروعه

ابن زريق البغدادي*

في عودةٍ للتراث العربي يصدر (أمل دنقل) ديوان (**أقوال جديدة عن حرب البسوس**) سنة 1976 بمزيجٍ ثوريّ يستغرق في التاريخ بمقطوعاتٍ شعريةٍ تنويعيةٍ طويلةٍ في أسطرها، بين المقاlات الإيقاعية واللّغة الحاضرة الغائبة وبراعة التوزيع والتشكيل، في محاولة لابتكار طريقة جديدة في الأداء، أكثر رسوخًا، تفرض نبضًا سريعًا قويًّا عاشرًا كالنقش في مطارح الشّعر؛ لتخرج الأصوات والدّلالات جوّالة بين مختلف دواوين الشّاعر، مازجًا التراث بمعاصرةٍ مضيئةٍ وألوان التاريخ العربي بالحاضر الآني، موصلاً اللّغة باللّغة في تشكيل مختلف للخطاب الشّعري.

وقد صاحب الدّيوان (**أقوال جديدة عن حرب البسوس**) بصورته الأخيرة شهادتين وقصيدتين فقط: **الوصايا العشر (مقتل كليب) وقصيدة (لا تصالح)، وأقوال اليمامة ومراثي اليمامة**؛ فالنص الأول انتهى منه (أمل) في نوفمبر (تشرين الثاني) عام 1976، أمّا القسم الثاني فقد جاء غفلا من التاريخ، ˮ وإن جاء في التذييل النثري على المطولة، أن (أمل) انتهى من المطولة بجزأيها ما بين (1976-1977)"[1] وأمّا الشّهادات الأخرى (**أقوال الجليلة، أقوال جساس**) التي تحدّث عنها (أمل دنقل) فقد ظلّت تتغير في شكل مسودّاتٍ دون أن تكتمل في صورتها النهائية، وتوفي (أمل) قبل أن تنتهي النصوص وقبل أن ينتقم الزير سالم من قتل أخيه كليب وقيل أن تضع الحروب أوزارها.

---

* انظر: الشربيني شريدة، جواهر الشعر (روائع الشعر في عصوره القديمة "الجاهلي، الأموي، العباسي، الأندلسي)، جمع وترتيب وشرح، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص744.

[1] – جابر قميحة، الوصايا العشر بين الولاء التراثي والاسقاط السّياسي، مجلة الشعر (مجلة شهرية للشعر العربي)، مصر، ع59، يونيو، 1990، ص34.

ولتقديم الرؤيا الفلسفية للوصايا*، قام الشّاعر بكتابة (**تذييل**)، والتذييل عرّفه الإمام الزركشي بقوله: " أن يُؤتى بعد تمام الكلام بكلامٍ مستقلٍ في معنى الأول، تحقيقًا لدلالة منطوق الأول أو مفهومه ليكون معه كالدّليل؛ ليظهر المعنى عند من لا يفهم ويكمل عند من فهمه "[1]، والشّاعر في تقسيمٍ للشخصيات وشرحها بتذييل هام: " **فحاولت أن أقدّم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرّت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة** "[2] ويمثّل التذييل والتعليقات الجانبية في مقدّمة الدّيوان أو نهايته "أحد الأجناس الأدبية الخطابية لمحيط النص العمومي ذي النظام المستقبل وهو ممارسة ثقافية حديثة... وكان جنسا مندمجا في الخطاب الذّاكراتي الصادر عن المؤلّفين، حيث كانوا يستعيدون عبره رسم ظروف تحرير العمل والانعطافات المفاجئة التي يعرفها الإنجاز "[3]، والتعليق الثاني في الدّيوان (**أقوال اليمامة**) "فلمّا جاءته الوفود ساعية إلى الصلح، قال لهم الأمير سالم: أصالح إذا صالحت اليمامة فقصدت إلى اليمامة أمّها الجليلة ومن معها من نساء وسادات القبيلة، فدخلن إليها، وسلمن جميعا عليها، وقبلت الجليلة بنتها وقالت: أما كفى؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا، فأجابتها اليمامة: أنا لا أصالح ولم لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح... "[4].

الشّاعر يُصرّ على خلق تجربةٍ شعريةٍ صادمةٍ حواريةٍ خطابيةٍ مع إيقاع الشّعر والسّرد في تزاوجٍ مع المتلقي في طابعٍ ذاتيّ حميمي وابتكار نصّ موازٍ يشير إلى قدرة (أمل) على إمساكه بكلّ حبال الخطاب وقدرته على سيطرة انفعالاته، كما أنّها تُشير إلى غياب القصيدة الدّلالية بمشاركة المتلقي والقارئ في فهم وكشف خيوط التعليقات والحواشي والتذييلات، وانطلاقًا من إشاراته المستمرّة

---

* يلاحظ المتلقي أني قدمت دراسة قصيدة مراثي وأقوال اليمامة على الوصايا العشر لمقتل كليب وقصيدة (لا تصالح) وذلك لأن القصيدة الأخيرة رغم ترتيبها الأولى في أحداث التاريخ، إلا أن رؤيا الشاعر الثورية والرافضة شكلت البناء الأول لدواوينه ولهذا عمدت إلى البدء فيما بعد ما سيكون من أقوال لليمامة التي تشكل روح الثورة والمستقبل في نظري.

[1] – بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، قدم له وعلق عليه وخرج أحاديثه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط، مج3، ص68.

[2] – انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص354-355.

[3] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص101.

[4]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص337.

للتعرّف على إيقاع المتلقي في خيطٍ ممتدّ من تجارب سابقةٍ مع محيطه الخارجي؛ فقد كان (أمل) "عدوانيًّا، دفاعًا عن نفسه وعن الآخرين"[1]، وكذلك أصواته الدّاخلية في هذا الدّيوان.

أ/ الخطّ النفسي والواقعية السّحرية (أقوال اليمامة)*:

من غربةٍ إلى غربةٍ تقود ذات الشّاعر وشخصيته إلى الدّاخل وتلتف في سياقٍ تاريخيٍّ بعيد وحنينيّ على الماضي، وهذا ما يبدو واضحًا في بداية قصيدته (**أقوال اليمامة**):

(1)

أَبِي... لَا مَزِيد!

أُرِيد أَبِي، عِنْد بَوَّابَة القَصْر

فَوْق حصَان الحَقِيقَة

مُنْتَصِبًا.... مِن جَدِيد

....

وَلَا أَطْلُبُ المسْتَحِيل، وَلَكِنَّه العَدْل:

هَل يَرِثُ الأَرْضَ إِلَّا بَنُوها؟

وَهَل تَتَنَاسَى البَسَاتِين مِن سُكُونِهَا

وَهَل تَتَنكَّر أَغْصَانُهَا للجُذُور...

(لأن الجُذُور تُهَاجر فِي الاتجَاه المعَاكس؟!)

هَلْ تَتَرَنَّمُ قِيثَارَة الصَّمْت...

إلَّا إِذَا عَادَت القَوْسُ تَذْرَعُ أَوْتَارهَا العَصَبِيَّة؟

وَالصَّدر! حَتَّى مَتَى يَتَحَمَّل أَنْ يَحْبِسَ القَلْبَ...

---

[1] – قصواء الخلالي، الكاتبة عبلة الرويني في ضيافة صالون المساء، برنامج المساء مع قصواء، قناة TEN، مصر 2019/11/08.

* قصيدة أقوال اليمامة، انتهى أمل دنقل من كتابتها النهائية عام 1980 بعد تغييرات كثيرة، ونلحظ ذلك في مسوداته وحذفه للأسطر يدل على حرصه في انتقاء المفردات الدّالة بصورة مكثفة.

قَلْبِي الذي يُشْبِه الطَّائر الدّمَوي الشّريد؟

....

هِي الشَّمْسُ، تِلْك التي تَطْلَعُ الآن؟

أَم أَنَّهَا العَيْنُ-عَيْن القَتِيل-التي تَتَأَمَّل شَاخِصَة:

دَمَه يَتَرَسَّب شَيْئًا فَشَيْئًا...

وَيَخْضر شَيْئًا فَشَيْئًا...

فَتَطلَع مِن كُلِّ بُقْعَة دم: فَم قِرْمَزِي...

وَزَهْرَة شر...

وَكفَّان قَابِضَتَان عَلَى مَنْجَل مِن حَدِيد؟

هِي الشَّمْسُ؟ أَمْ أَنَّهَا التّاج؟

هَذا الذِي يَنْتَقِلُ فَوْق الرؤُوس إِلَى أَنْ يَعُود

إِلَى مُفرَق الفَارس العَرَبي الشَّهِيد؟

....

أَقُول لَكُم: أَيُّهَا النَّاس، كُونُوا أُنَاسًا!

هِي النَّار، وَهِي اللِّسَان الذِي يَتَكَلّم بِالحَقّ!

إِنَّ الجُرُوح يَطْهَرُهَا الكي

وَالسَّيْفُ يَصْقَلُه الكِير

وَالخُبز يَنْضجُه الوَهَجُ

لَا تَدْخُلُوا مَعْمدَانِية المَاء...

بَلْ مَعمَدَانِيَّة النَّار...

كُونُوا لَهَا الحَطَبَ المشْتَهَى وَالقُلُوب: الحِجَارةَ

كُونُوا... إِلَى أَنْ تَعُود السَّمَاوات زَرْقَاء

وَالصَّحراء بَتُولًا...

تَسِير عَلَيْهَا النُّجُومُ حَمَّلة بِسلَال الوُرُود...

....

أَقُول لَكُم: لَا نِهَايَة للدّم...

هَلْ فِي المدِينَة يَضْرِبُ بالبُوق، ثُمّ يَظَلُّ الجُنُود

عَلَى سرر النَّوم؟

هَلْ يَرْفَعُ الفَخُّ مِن سَاحَة الحَقْل، كَي تَطْمَئِن العَصَافِير؟

أَنَّ الحَمَام المطوق لَيْس يُقدّم بَيْضَته للثَّعَابين...

حَتَّى يَسُود السَّلَام

فَكَيف أُقَدّم رَأْسَ أبي ثَمَنًا؟

مَنْ يُطَالِبُنِي أَن أُقَدِّمَ رَأْسَ أَبِي ثَمَنًا... لِتَمُرَّ القَوَافِلُ آمِنَة

وَتَبِيع بِسُوق دِمَشق: حَرِيرًا مِن الهند

أَسْلِحَة من بُخَارى

وَتَبْتَاع مِن بَيْت جَالَا العَبِيد؟[1]

الشّاعر يبتدئ قصيدته بجملة وثابة؛ فينوء تحت ثقل العبارة؛ فيلجأ إلى الحدّة والفوران دون أن يهن أو يخُور؛ بل يحتفظ ببوصلته التعبيرية ويسترشد بانتماءاتها، وهو يهندس القصيدة من خلال شكلها التوراتي النثري الشّعري، وتلاوينها الشّعورية ومداميكها المقطعية الصوانية، حيث القافية تحدّ من التدفّق والانتشار والانفلات، حيث التعضي يماسك الجسد الشّعري ويدعمه فتحسه مشدودًا إلى تداخلاته وإلى الأعماق (**أبي... لا مزيدْ!**).

وهم الشّاعر لا يتوقّف بإعادة التراث؛ بل هو يبحث فيه عن مفاتيح الإضاءة والإشعاع ممزوجًا بإيقاعٍ نفسيّ يختزن دسم اللّغة؛ زبدتها ولبابها ولا يعتنق القشور، وهو هنا يستعيد وجع الطفولة المفقودة وشقاء الغياب ومرارة الفقد، متقمصا قناع اليمامة (**ابنة كليب**)، '' لما ناحت النساء على

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص338–340.

كليب وخمشن الوجوه ونشرن الشّعور، خرجت إليهن امرأته، الجليلة بنت مرة تبكي معهن "[1]، وينبني نص الشّاعر ونصّ اليمامة في مناصّة غريبةٍ بحثًا عن التيمية المركزية (**الأب**)، بتوزيع الدّلالات بين الذّاتي والجمعي واللّجوء إلى (**لغة السّيرة الشّعبية**) في نزعةٍ قصصيةٍ سرديةٍ، هو خلق لإيقاع موسيقي حرّ والتفات للآخر، وذلك بمصاحباتٍ تناصية وتقديمًا لرؤيا معاصرةٍ تعتمد على "الانفعالات المفاجئة والمتتابعة يسعى الشّاعر إلى تقديم رؤيته لقضية الصراع بين المثقف والسّلطة "[2]، وهذا في محور التجاذبات الثنائية (**ماكان/ ماسيكون، الذّاتي/ الجمعي، الأنا/ الآخر، الحياة/ الموت، الاستسلام/ الثأر، الخنوع/ الثورة**).

وتوظيف (أمل) للقيمة المركزية (**الأب**) هو أحد أشكال الحوار الدّاخلي ذو البناء المركب (Compound structureof dialogue) " وهو البناء والقائم على الاتساع في المساحة بين الشّاعر وعاطفته ويتكون من جملة مواقف عاطفية متداخلة مع الفكر، فتتعقد معه العواطف وتتحرك بأكثر من اتجاه فتتشابك العلاقات بين مكونات القصيدة "[3]، ونجد في السّيرة الشّعبية (**كليب بن ربيعة**)* الذي كان واحدًا من شجعان تَغلب وفرسانها، وكان ذا رأيٍّ حكيمٍ وعقلٍ راجحٍ، وكان بنو بكر وتغلب وبعض القبائل على خلافٍ دائمٍ مع ملوك اليمن وبينهم مشاحنات عظيمة، وهو أخ (**المهلهل بن ربيعة**) وخال (**امرئ القيس الكندي**)، وكان سيّدًا على البكريين والتغلبيين شجاعًا فارسًا، حتى قتله (**جسّاس**) في آخر الأمر ووقعت (**حرب البسوس**)، وجاء شيوخ قبائل بني وائل بن قاسط*، وعلى رأسهم (**الحارث بن عباد**) لكي يُصلحوا، وقال للزير: يا مهلهل

---

[1] – فؤاد أفرام البستاني، المهلهل (منتخبات شعرية/درس ومنتخبات)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط6، 1983، ص114.

[2] – منير فوزي، صورة الدّم في شعر أمل دنقل (مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية)، ص256.

[3] – سارا زيد/طاهر مصطفى علي، أسلوب الحوار الشعري في أسلوب أمل دنقل، مجلة الآداب (مجلة إنسانية علمية محكمة)، كلية الآداب، جامعة بغداد العراق، ع125، حزيران 1439هـ/2018، ص40.

*كليب هو وائل بن ربيعة بن الحارث بن مرة، بن زهير بن حشم ابن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل وق عاش بين عامي (433م-492م) وهو أخ المهلهل.

* بنو بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة ابن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان من أشهر قبائل ربيعة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام وفي عصور الخلافة الأموية والعباسية وهم أبناء عمومة تغلب وأحد طرفي حرب البسوس.

ماذا تريد لتحقن الدّماء؟ وقال الزير سالم لأخيه سلمة: أدخل اليمامة، فقالوا له: لم نسمع ردك؟ قال: اسألوا اليمامة فقالوا لها: ماذا تريدين لتصلحي بين أخوالك وأعمامك؟، قالت: أريد أبي حيًّا؟!، فتعجب القوم وتركوا مجلس الزير المهلهل وكأن المواقف تتحد وتتشابك في نصوص التاريخ ونصوص (أمل دنقل) في نصّه السّابق (**من أوراق أبي نواس**):

-اخرسُوا

وَتسَلل فِي الحلق الخيطُ مِنَ الدّم

كَانَ أَبِي يُمْسِكُ الجُرحَ

يُمْسِكُ قَامَتَهُ... وَمَهَابَتَهُ العَائليَّة!

-يا أبي

-اخرسُوا

وَتَواريْت فِي ثَوْبِ أُمّي، والطّفل فِي صَدرِهَا مَا نَبَسْ

-وَمَضوا بِأبي تَارِكين لَنَا اليتم متشحًا بالخرسْ[1]

إنه صوت خانق يتردّد عند (**أبي نواس وأمل دنقل واليمامة**) (**أريد أبي!!**)، في بداية مفجّعة، هي مجرّد لحظاتٍ مارقةٍ تتلاشَى سريعًا ليحلّ مكانها، أسئلةً وجوديةً حارقة عن الصراع الأزلي بين إسرائيل والأمة العربية، عقب الاتفاق الشّهير سنة 1975 وهي اتفاقية فكّ الاشتباك بجنيف بين مصر وإسرائيل**، والارهاصات الأولى لاتفاقية الصلح (**كامب ديفيد**)، " والمعروف تاريخيًّا أو تاريخسطوريًّا أنّ المشكلة لم تكن مشكلة أرض، ولكنها مشكلة دمٍ، يُطالب أخاه بالثأر له؛ فالأرض تأتي في الإسقاط السّياسي-معادلاً موضوعيًّا للدّم وهو قطب الرحى من التراثية "[2]، والمشكلة أيضًا

---

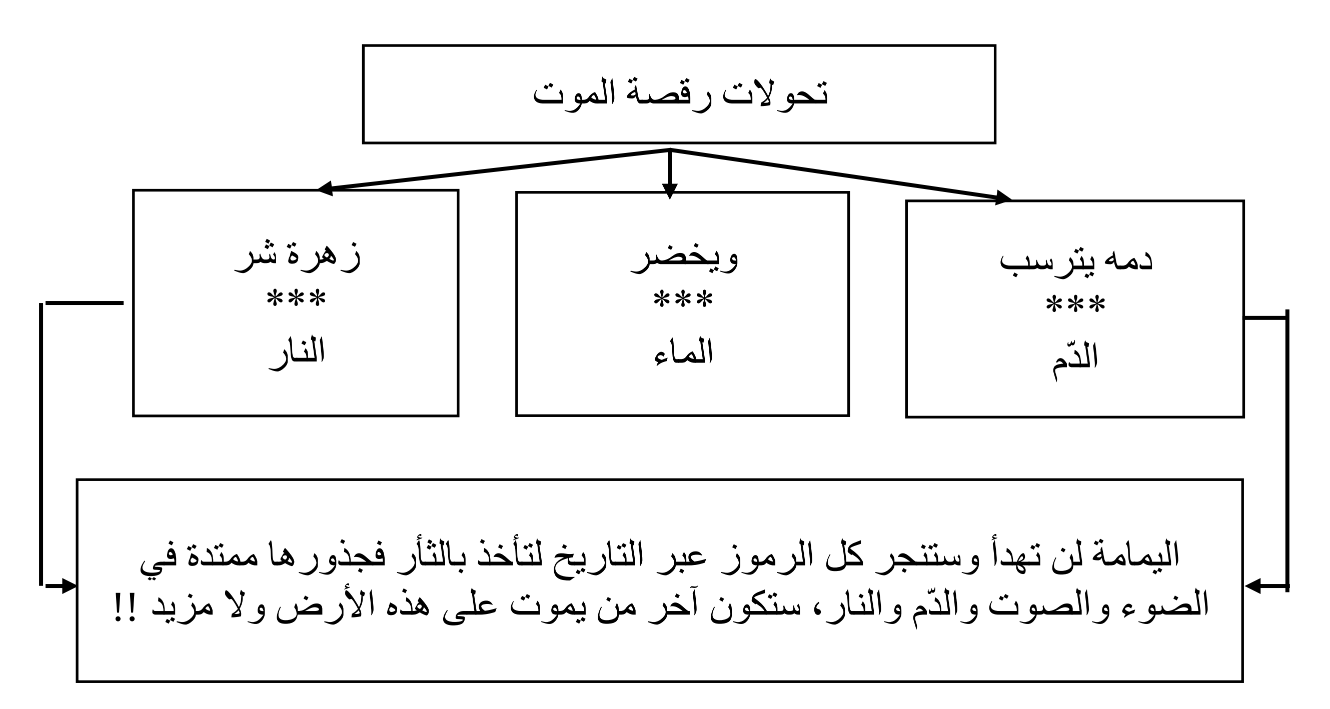
[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص311.

** اتفاقية فك الاشتباك الثانية هي اتفاقية موقعة بجنيف في 1 سبتمبر 1975 بين مصر وإسرائيل التي أعقبت اتفاقية فك الاشتباك الأولى تتضمن فكرة أن النزاع لا يتم حله بالقوة المسلحة بل بالوسائل السّلمية ووقف إطلاق النار وسحب القوات المسلحة وإنشاء لجان مشتركة لبحث اتفاقية السّلام (كامب ديفيد).

[2] - عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص505.

هي البحث عن العدل الذي سرق، وثمّة رصاصة غادرة تستقرّ في قلب كلّ الشّخوص لتنقلب كلّ القصائد إلى أحزان فلا... مزيد!.

يحتضن الاستفهام، جسد النص الشّعري تشكيلاً بميلودراما اللّغة والصورة؛ فهي مفعمة بالأسَى والغضب، رغم أنّها تتماسك بجلد عند الخطوب، تبلغ حزنها وهي تقرّر تأجيل العزاء! إلى ما بعد تصفية الحساب عقب الأخذ بالثأر: (**هل يرث؟** / **هل تتناسى؟** / **هل تتنكر؟** / **هل تترنم؟** / **هي الشّمس؟**)، بحثًا عن رموزٍ مستقبليةٍ آتيةٍ: (**حصان الحقيقة**/ **العدل**/ **الأرض**/ **البساتين**/ **الجذور**/ **قيثارة الصمت**/ **الشّمس**/ **النار**)، إنّ الرّموز مرتبطة بالدّم والفجيعة، فصوت الماء الرّامز إلى الحياة والخصوبة والاخضرار يتحوّل إلى صوت الدّم، يشبه العويل وصوت الأب القتيل (الغائب) تتحول إلى رسائل للمراثي التي دبجتها يد الموت.



ويعود (أمل) لتوظيف أسطورة (**حورس**) والأب (**أوزيريس**) تعميقًا لصراع المثقف والسّلطة، فتتقاطع صور (**أوزيريس**) مع ابنه (**حورس**) رمز الخير والعدل، وحسب الأسطورة فإنّ عمّه (**ست**) الشّرير قتل (**أوزيريس**) ووزع أجزاء الجسد في أنحاء القطر المصري وكانت الأم (**إيزيس**) قد قامت بجمع الأجزاء، ولد (**حورس**) بعد ذلك وأراد أن ينتقم من عمّه ويأخذ الثأر لأبيه ولذلك يُسمى (**حورس**) حامي أبيه، وفقد حورس في تلك المعركة عينه اليسرى وتبوأ على عرش مصر، " ويصور

(أمل) مقتل (**أوزيريس**)–حورس الأكبر–وقد تبدت العين كالشّمس لتشاهد دمه وهو يترسب بين طبقات الأرض ليخصبها ويطهرها، ثم يرتد إلى سطحها فاغرًا فاه على شكل زهرة الدّم التي تسعى إلى حصد نفوس الأشرار ''[1].

وتستمرّ جمل الحوار الطويلة متّسعة لتتساءل بحرقة وبتكرار ملحّ لا يخلو من إدانة للخنوع، وهو داخل سيرةٍ شعبيةٍ عربيةٍ يبحث في التراث المسيحي والفرعوني، ليخلف المشهد الدّموي بالنار كشفا للمعمدانية* ومسحًا لمشهد الحزن والانتظار؛ فنرى كلّ الرّموز والأقنعة بملابسها السّوداء وصمتها وشفاهها المزمومة إلى رمادٍ يُخفي تحته جمرةً من نار في ظل تحوّلاتٍ مشهديةٍ: [بوق المدينة/ سرر الجنود (النوم)].

[فخ الحقل/ اطمئنان العصافير].

[بيض الحمام المطوق/ سلام الثعابين].

[الأب القتيل/ القوافل الآمنة].

إنّ اللّحظات تغدو تعيسةً في المقطع الأخير في جملة من التنازعات والهواجس الدّاخلية والانعتاق المسكون برغائب الثأر والنار والكي والوهج بين معمدانية الماء والنار واختلاط الخاصّ بالعامّ والهموم وصدق المعاناة والشّعور الملحّ بالحاجة إلى الانتماء الأبوي، وهي رغبة في ثورة طبيعية تطهّر الأرض كما فعل الطوفان لا تلبث أن تتحوّل إلى دعوةٍ صريحةٍ لثورة شعبية يفجّرها المظلومون والمقهورون ضدّ رموز القمع والسّواد، وكما كان ديوان (أمل)، العهد الآتي التأثر بلغة العهد القديم، فإنّه أيضًا لا يقف ''عند حدّ نسق الصياغة أو التوازي بين الصيغ الشّعرية وبعض الآيات أو تزاوج الأفعال (**لكن... فكان**) **أو تقابلها وتضادّها في** (**ليكن... لكنه لم يكن**)''[2]، ولا يمكن قراءة النصّ

---

[1] – منير فوزي، صورة الدّم في شعر أمل دنقل (مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية)، ص161.

* عمّد الطفل عند المسيحيين: غسله بماء المعمودية فهو معمد

انظر: إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر/عطية الصوالحي/محمد خلف الله أحمد، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشروق الدّولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص626.

[2]– نسيم مجلي، القيم التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة القاهرة (أدب، فكر، فن)، تصدر منتصف كل شهر، القاهرة، مصر، ع73، ذو القعدة 1407هـ/15 يوليو 1987، ص50.

السّابق (**صلاة**) لأمل دنقل، واستبطانه وتجويره وتجوينه وتجريفه ومضايفته دون أن نقيم جسرا لنص يماثله، نشر في جريدة (**سوفيستاكيا ميلودي**) بتاريخ 1976/2/24 لثوريين يساريين في صراعهم ضدّ القيصر فترة الثورة الرّوسية سنة 1917، يقول الشّاعر:

"يَا أَبَانَا الذِي فِي بَطرسبورج

اللّعْنَة عَلَى اسمِكَ

لِيَهْوَى مَلَكُوتك

وَلَا تَتِمّ مَشِيئَتك

حَتَّى فِي الجَحِيم

خبزْنَا كِفَافَنَا

الذِي سَرقتَهُ مِنَّا "[1]

وتبدو أقوال اليمامة مختلطة فيها الأمل والجزع، الماء والدّم النار والشّمس في رقصةٍ ناريةٍ ثوريةٍ تشرخ سياق النص:

(أقول لكم: لا نهاية للدّم...)

فالحق يشحن الثأر والشّجن والأسى والمكابدات في صور تراكمية:

-صورة إرث الأرض لبنيها.

-صورة جذور الأغصان.

-صورة ترنم الصمت على القيثارة.

-صورة عودة القوس إلى وتريه.

-صورة حبس الصدر للقلب.

-صورة الشّمس: عين القتيل التي تخضر أو تصبح تاجًا فوق الرّؤوس ليعود بريقها العربي المعروف.

---

[1] – نسيم مجلي، القيم التراثية في شعر أمل دنقل، ص51.

-صور الكفين القابضتين على منجل الحديد رغبةً في النمو والبقاء.

-صور النار والجرح والسّيف والخبز والماء والحجارة والصحراء والنجوم والعصافير والحقل والحمام والثعابين في المرايا الأسطورية المقابلة لما كان قد توقف بالغدر.

-صور العبيد الذي يباعون ورأس أبي اليمامة ثمنا للقوافل الآمنة فكيف هو الصلح؟ لا صلح عند اليمامة[1].

وكأنّ الوصول إلى وهج النار، في ذروة الاحتجاج الوجودي والسّياسي على فساد العالم، الصوت الصارخ في خصوباتٍ وخصوماتٍ وانتصارٍ ومرارةٍ وصبواتٍ وغواياتٍ وجراحٍ وآلامٍ، جميعها تقول:

(فكيف أقدّم رأس أبي ثمنًا؟!)

2- رضوض اللّغة... وحشد التتابع والتماسك (قصيدة :مراثي اليمامة*):

يمدّ الشّاعر خطّ النار حتى نهايته ليتناصّ من جديد مع الكتاب المقدّس (سفر أرميا) في مطلع القصيدة (مراثي اليمامة)، " اذكر يا ربّ ماذا صار لنا: أشرِف وانظر إلى عارنا؟ 2: قد صار ميراثنا للغرباء، بيوتنا للأجانب. 3: صرنا أيتامًا بلا أبٍ، أمهاتنا كأرامل، 4: شربنا ماءنا بالفضة، حطبنا بالثمن يأتي، 5: على أعناقنا نضطهد، نتعب ولا راحة لنا "[2].

يقول الشّاعر (أمل دنقل):

صَار مِيرَاثُنَا فِي يَد الغُرَبَاء

وَصَارت سُيُوف العَدُوّ: سُقُوف مَنَازِلنَا

---

[1] - محمد ماجد مجلي الدّخيل، توظيف التراث الأسطوري في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشاعر أمل دنقل، مجلة قراءات (مجلة علمية أكاديمية محكمة دورية سنوية تعنى بالدّراسات النقدية والأدبية واللّغوية)، كلية الآداب واللّغات، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، مج2، ع2، ديسمبر 2011، ص51.

* تم نشر مقطع من قصيدة مراثي اليمامة بعنوان (مراثي).

انظر: أمل دنقل، قصيدة مراثي، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع11، تشرين الثاني (نوفمبر)، السّنة 27، 1979، ص11.

[2] - الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والعهد الجديد (الترجمة العربية المشتركة من اللّغات الأصلية مع الكتب اليونانية من الترجمة السّبعينية، مراثي إرميا، سِفر إرميا، اصحاح5، آية 1-5، ص635.

نَحْنُ عِبَاد شَمس يُشير بَأَوْرَاقِهِ نَحْوَ أَروِقَة الظّل

إن التويجَ الذي يَتَطَاوَل:

يَخْرِقُ هَامَتَه السَّقْف

يَخرِطُ قَامَته السَّيف

إنّ التَّوِيج الذي يَتَطَاوَل:

يَسْقُطُ فِي دَمِه المنسَكِب!

نَسْتَقِي–بَعْد خيل الأَجَانب–مِن مَاء آبَارِنَا

صوف حَمَلانِنا لَيْس يَلْتَفّ إِلَّا عَلَى مَغْزَل الجزْيَة

النَّار لَا تتوهج بَيْنَ مَضَاربنَا

بِالعُيُون الخَفِيضَة نَستَقْبِل الضَّيْف

أَبكَارنَا ثِيبَات...

وَأَوْلَادنَا للفِرَاش.

وَدَرَاهِمُنَا فَوْقَهَا صُورَة المِلك المغْتَصب

أَيَادِي الصَّبَايَا الحَنائن تَضُمُّ عَلَى صَدْرِه نصْف ثَوْب

وَتَبْقَى عُيُون كليب مسمرة فِي شَوَاشِي الجَنائِن

أسَائل:

مِنَ للصِّغَار الذين يَطِيرُون–كالنَّحْل–فَوْق التِّلَال؟

وَمِنَ للعَذَارَى اللّوَاتِي جَعَلْنَ القَلُوب:

قَوَارِير تَحْفَظ رَائِحَة البُرتُقَال؟

وَمَن سَيرَوِّض مهر الخَيَال؟

وَمَن سَيَضْمَدُ–فِي آخر الصَّيِد–جرح الغَزَال؟

وَمِن للرِّجَال...

إِذَا قِيل "مَا نَسَب القَوْم "؟ ...

فَانسَكَبَت فِي خُدُود الرِّمَال دُمُوع السُّؤَال؟

بَنَات أَبِي–الزهْرَات الصَّغِيرَات–يسْأَلنَنِي

لَمَ أبكَى أبي!

وَيَبْكِين مِثْلِي

وَيَخْلُدْن للنَّوْم حِينَ أُغَالِبُ دَمْعِي

وَأَرْوِي لَهُنَّ الحَكَايَا

عِضْنَ الملِكَ النّسر

وَالملِك الثَّعْلَب

فَإن نمن... جَاء أَبِي... لِيَهُزَّ الأَرَاجِيح...

يَلْمِس وَجَناهُنّ...

وَيُعْطِي لَهُنَّ اللَّعب...

وَيَمْضِي... وَعَيْنَاه مُسْبلَتَان...

وَسَاقَاه تَشْتكِيَان التَّعَبَ...

أَبِي ظامئ يَا رِجَال

أَرِيقُوا له الدّمَ كَيْ يَرْتَوِي

وَصَبُّوا لَهُ جُرْعَة جُرعَة فِي الفُؤَاد الذِي يَكْتَوِي

عَسَى دَمَهُ المتَسَرّب بَيْنَ عُرُوق النَّبَاتَات

بَيْن الرِّمَال...

يَعُود لَهُ قَطْرَة قَطْرَة...

فَيَعُود لَهُ الزَّمَن المنْطَوِي...[1]

....

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص341-343.

يد الشاعر تمتدّ لتجذب مراثي "**إرميا***" في خراب ودمار أورشليم ومراثي اليمامة ومراثي الشاعر إلى الدّاخل والباطن، وتحاول الأفعال الماضية التي تكاد تتحوّل إلى شاهد، ينفذ إلى تفاصيل الموقف لنعرف من الذي يقوم باغتصاب الحق والميراث (**صار ميراثنا/ وصارت سيوف**)؛ فالفعل الناقص يتعلّق بحدثٍ سابقٍ له، وآخر يعقبه سواء كان مثبتًا أو مضمرًا '' في زمنٍ له زمانيته وديمومته ''[1]، والاستهلال يأتي كإيقاعٍ مرتفعٍ مصاحبٍ الأخرى إلى عويل الاستغاثة (**من الذي اغتصب الميراث والأرض والعرض والعدل؟**) وأيّ ميراث؟!.

فالاستهلال الأول يلتقي مع مشهد خراب القدس الذي رثاها (**إرميا**) أحد أنبياء بني إسرائيل، وكان مؤمنًا صالحًا زاهدًا قدّيسا، كثير البكاء من خشية الله وكانت مراثيه تعرف بـ (**مراثي إرميا أو سفر المراثي**)، وقد نضيف عنوانًا فرعيًّا لعنوان الدّيوان بهذه الصورة الطباعية:

[أقوالٌ جديدةٌ عن حرب البسوس]

"سِفر المراثي"

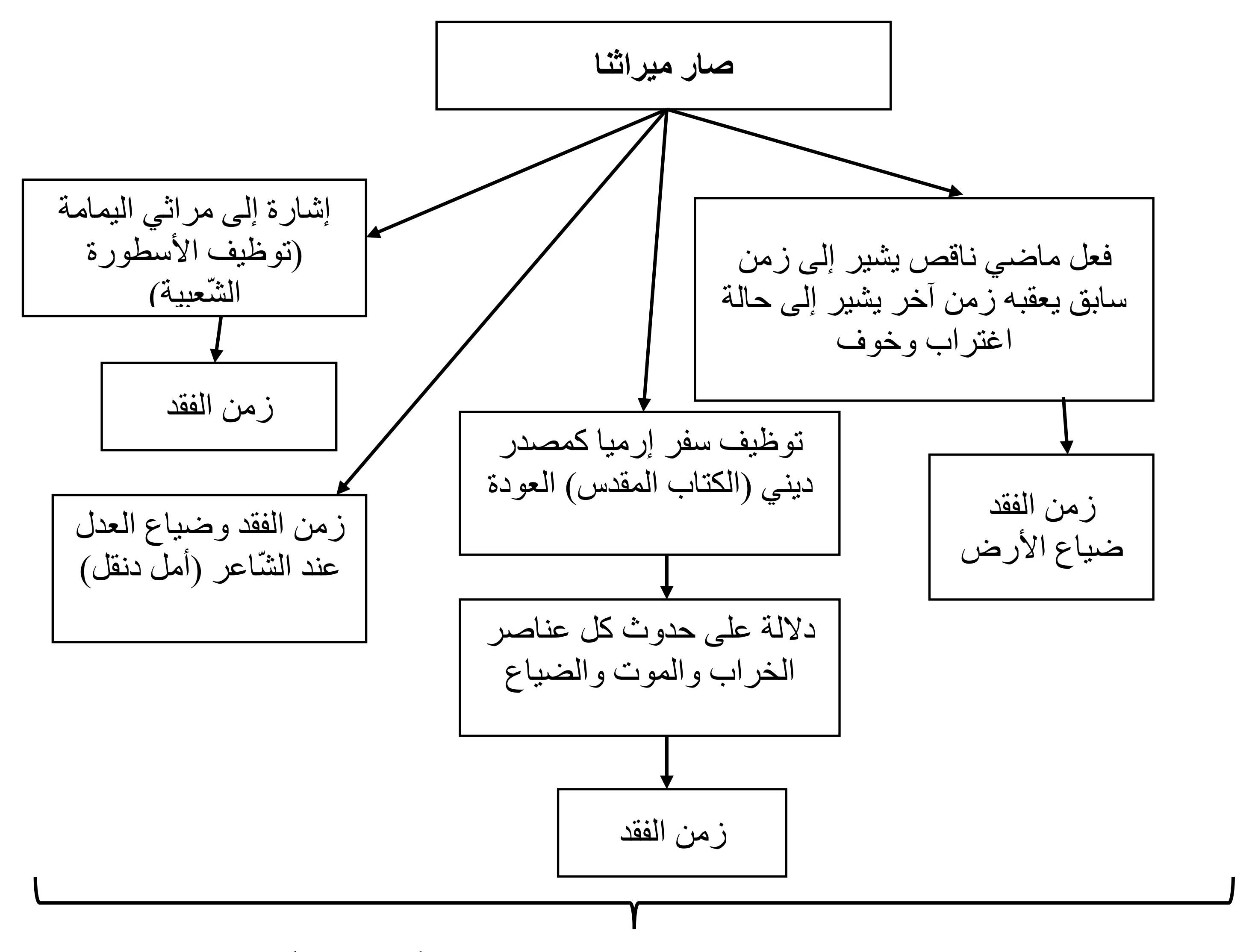
والزّمن هو '' القصة وهي تشكيل وهو الإيقاع ''[2] المزوج بعناصر الموت، وهو الزّمن الإنساني الممزوج بالخوف والاغتراب والشّعور بعدم التوافق بين الدّاخل والخارج (**الذّات**) والخارج (**الآخر**)؛ فالشّاعر يسعى إلى كشف كلّ الأزمنة والأمكنة عبر التاريخ، المهمومة والمأزومة: (**يخرق/ يخرط/ يسقط**)، والرّابط بين هذه الأفعال، التنويع والتماسك، وقد وزّع مصادر التراث (**العربي والمسيحي**) بأسلوب التركيب المزجي في سياق إضاءة الهم الدّلالي الثوري أساسه تفتيت الواقع.

---

* إرميا: (650-585ق.م) أحد أنبياء بني إسرائيل وقيل هو: أرمياء، يرميا، وقيل: حزقيا من سبط ابن نبي الله يعقوب عليه السّلام وقيل من سبط هارون بن عمران أخ موسى بن عمران وكان بعد النبي شبت وكان مؤمنا صالحا ورعا زاهدا قديسا كثير البكاء خوف بالبكاء، بعثه الله إلى بني إسرائيل بعد أن عصوا الله وقتلوا الأنبياء والصالحين وقابلوه بالعصيان والتمرد وألقوا عليه القبض وسجنوه في عهد الملك (صدقيا)، وبعد عشر سنين أرسل الله عليهم الملك (نبوخد نصر) وأطلق صراحه وكان قد نبأ لبني إسرائيل بسقوط أورشليم وخرابها وتدمير هيكل سليمان، ينسب إليه (سفر إرميا) وله رسالة مطولة ضد عبادة الأوثان في بابل وله مراثي في خراب ودمار أورشليم تعرف بـ (مراثي إرميا).

[1] – صدوق نور الدّين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص35.

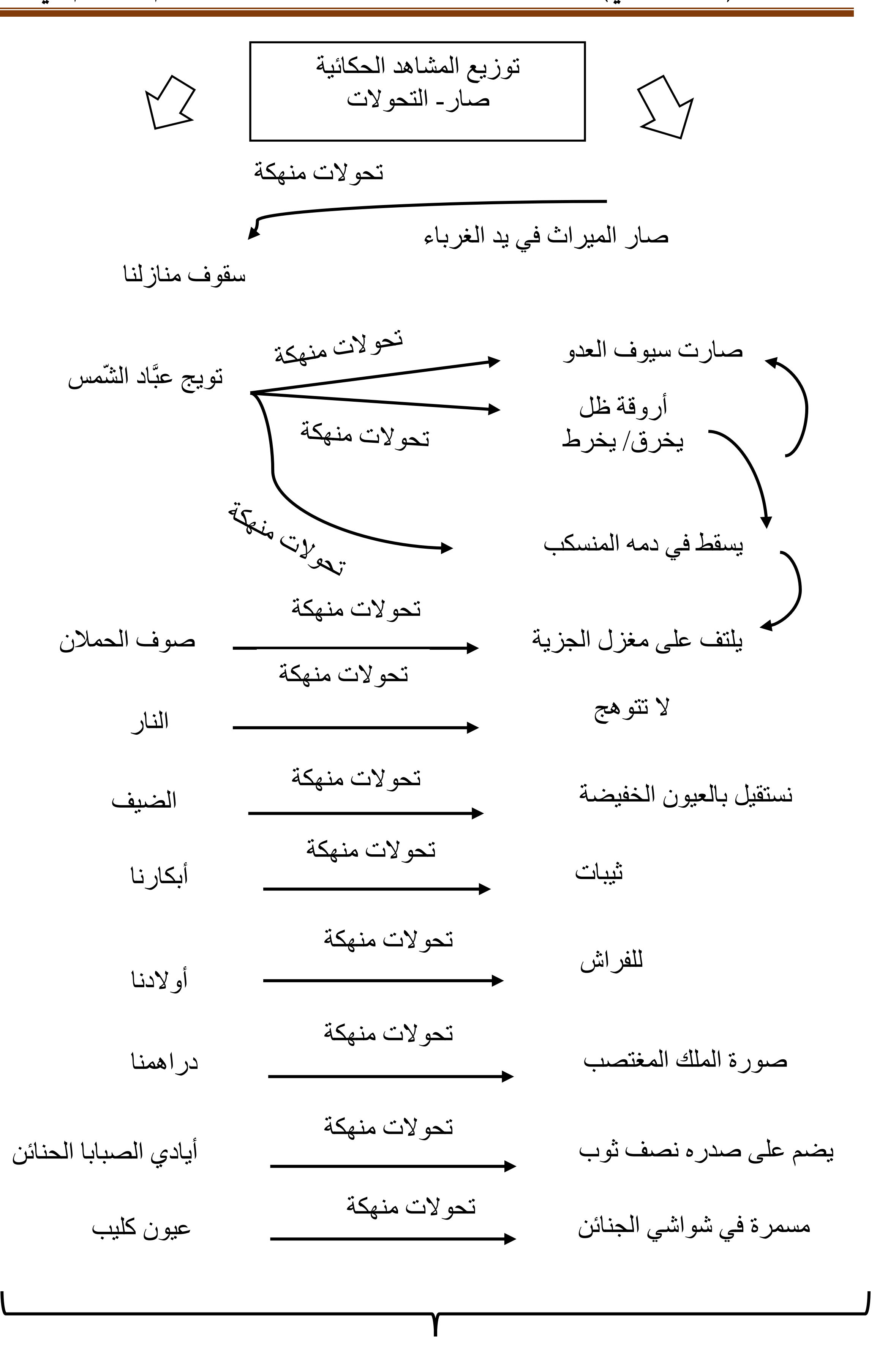
[2] – سيزا القاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) مكتبة الأسرة ، مصر ، ط1 ، 2004 ، ص27.



إحصاء كلّ عناصر الفقد في كلّ النصوص السّابقة، يعيد تشكيلها في حكايةٍ شعبيةٍ عربيةٍ ممتدّةٍ إلى عصرنا هذا.

القصيدة تروي لنا مشاهد حكائية، لكنها " ليست مجمل تجميع وحداتٍ منعزلةٍ؛ إنّها... نصّ وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة "[1]، وهذا ما يجعل القصيدة " رؤيا متصلة تعاين الوجود من خلال منظورٍ معقّد يصوغه إدراك علاقات التشابه والتضاد في أشياء الوجود على المستوى المعنوي واللّغوي "[2].

[1] – جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، ، ص103.
[2] – فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2006، ص08.



تحوّلات توزيع مشاهد الضياع والخراب تشير إلى تشكيل صور القلق والإنهاك والهكيك.

الشّاعر يشعر بالموت أمام احتمالات انتشار صور الدّم والموت، ابتداء من ضياع الحقّ في كادر كبيرٍ ثمّ توزيعه في مشاهد جزئيةٍ وانتهاء بسؤالٍ حارق فيما يُسمى "**الصورة المتكاملة** Wified Image"[1]، وفي إشارةٍ لأسطورةٍ عربيةٍ قديمةٍ " إنّ القتيل إن لم يؤخذ بثأره خرجت من رأسه هامة يقال لها الصّدى، فتصDح: اسقوني... ولا تكف عن الصياح حتى يتم الثأر "[2]، فإنّ الشّاعر يقيم علاقة ثورية بين (**التويج**) الدّال على الانبعاث والولادة والتحوّل والنماء والوجود و(السّقف والسّيف) الذي يخرق ويخرط سيف العدو.

إنّ الشّاعر في عمليات تصويره ومونتاجه وتسجيل أصواته ومكساجه، يطرح سؤالاً حارقًا (**أسأل**) تحقيقًا للأنا والذّات وتحريضًا على إمساك الواقع المرصوص المكثّف الرّافض لكلّ أشكال المهادنة والصلح والاعتراف والتألم وفي تصاعد للرّفض، يطغى نشيد الموت:

(أُسَائِل: مَا لِلصغَار)

الشّاعر يلامس مساحات التاريخ ليضيء هامش التفاصيل كسرًا لرقابة اللّغة وخطّها التكراري المعتم بنوافذها المغلقة وتلال كلّ المدن المغتصبة ووحشة النظر إلى خيوط وخطوط أشجار البرتقال ورائحتها (**قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟**) في تآلفٍ تناصيٍّ مع القصيدة الرّاسخة (**رسوم في بهو عربي**) والسّطر الشعري الدّامي (**ليلى الدّمشقية من شرفة الحمراء ترنو لمغيب الشمس/ ترنو للخيوط البرتقالية**) فاللّوحة الآن الأولى والأخرى والدّامية والمعتمة، كلّها متناثرة في وحشة محاصرة بالدّماء ولم يعد مفاجئًا التتابع الحارق لكابوس الفقد والخراب:

من للصغار
ومن للعذارى
ومن سيروض
ومن سيضمد
ومن للرجال

[1] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص106.

[2] – أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي، المكتبة الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 1967، ص170.

الفقد يحاصر كلّ الشخوص حتى (**كليب**) في زهوه وفروسيته وهامته وقوته والفجائع تتخمّر بتكرار السّؤال الأزلي: (**أسائل دموع السّؤال/ يسألني**) وسنوات الخوف والوحشة والكآبة، عاشتها الذّكريات والرّوايات والحكايا في زمن (**الملك النسر/جمال عبد الناصر**) (**والملك الثعلب/ أنور السّادات**)، رموز تتقادم فيها الهموم والأحزان والفجائع والدّموع الحبيسة (**ويخلدن للنوم حين أغالب دمعي**)، وقد نسمع حشرجة صوت الشّاعر يتماهى ويتناص مع الأسطورة العربية (**شجرة دم التنين أو دمّ الأخوين**) ويعود اسم دمّ الأخوين إلى الأسطورة التي تحكي قصّة أوّل قطرة دم وأول نزيفٍ بين الأخوين (**قابيل وهابيل**) وبحسب الأسطورة فقد كان أول من سكن جزيرة (**سوقطرة**)، ولما وقعت أول جريمة قتل في التاريخ وسال الدّم نبتت شجرة دم الأخوين وهي نبتة مقدسة في الدّيانات القديمة لدى الحميريين والفراعنة والآشوريين، وكأنّ (**اليمامة**) تطلب إراقة الدّماء وجمعها بين عروق النباتات قطرة قطرة حتى يعود (**كليب**) حيًّا ويعود الزّمن المنطوي.

وفي مقدّمة المقطع الموالي يعلن الشّاعر (أمل دنقل) لغته المريرة وحكايات دلالاته الشّاحبة في تصويرٍ موجعٍ وبيانٍ رافضٍ قاطعٍ (**خصومة قلبي مع الله... ليس سواه**):

خُصُومَة قَلْبِي مَع الله... لَيْس سِوَاه

أَبِي أخذ الملكَ سَيْفًا لِسَيْف، فَهَل يُؤخَذُ الملك

مِنْهُ اغْتِيَالًا

وَقَدْ كَلَّلَتْه يَدُ الله بالتَّاج؟!

هَلْ تَنْزِعُ التَّاجَ إِلَّا اليَدَان المبَارَكَتَان

وَهَلْ هَان نَامُوسُه فِي البَرِيَّة

حَتَّى يتُوج لِصّ... بِمَا سَرَقَتْه يَدَاه؟

خُصُومَة قَلْبِي مَعَ الله...

إِنِّي أنزه سَهْمَ مَنِيته أَن يَجِيء مِن الخَلْف

إِنَّ الذي يُطْلِقُ السَّهْمَ لَيْسَ هُوَ القَوْسُ...

بَلْ قَلْبُ صَاحِبِه

وَالذِي يَجْعَلُ النَّفْسَ تَسْتَقْبِلُ الموْتَ رَاضِيَة... نُبُلُ وَاهِبِهِ...

فَأنَا أَرْفَضُ الموْتَ غَدْرًا...

فَهَل نَزَلَ الله عَنْ سَهْمِهِ الذَّهَبِي لِمَنْ يَسْتَهْينٌ بِه

هَلْ تَكُون مَكَان أَصَابِعِه... بَصَمَات الخُطَاه...

خَصُومَة قَلْبِي مَعَ الله... لَيْسَ سِوَاه!

كلِيب يمُوتُ...

كَكَلبٍ تُصَادِفُه فِي الفَلَاة؟

إِذَن فَلِمَاذَا كَسَا وَجْههُ الصّورَة الآدَمِيَّة؟

هَلْ كَرَّمَ الله إِنْسَانَهُ؟

مَاتَ مَن مَاتَ كَلْبًا... فَأَيْنَ إِذَن ذَهَب الأَدَميُّ الذي قَدْ بَرَاهُ؟

خُصُومَة قَلْبي مَع الله

قَلِبِي صَغِير كَفسْتَقَة الحُزْن... لَكِنَّهُ فِي الموَازِين

أَثْقَلُ مِن كَفَّة الموْت

هَلْ عَرَفَ الموْتُ فَقْدَ أَبِيه

هَلْ اغْتَرَفَ الماءُ مَعَ جَدْوَل الدَّمْه

هَلْ لَبِسَ الموْتُ ثَوْبَ الحِدَاد الذِي حَاكَهُ... وَرَمَاه؟

خُصُومَة قَلْبِي مَع الله

أَيْنَ وَرِيثُ أَبِي؟

ذَهَبَ الملك

لَكِن لاسم أَبِي حَق أَنْ يَتَنَاقَلَهُ ابْنُهُ عَنْهُ

فَكَيْفَ يمُوت أَبِي مَرَّتَيْن؟

أَيَّتُهَا الأَنْجُمُ المتَلَوّنَة الوَجْه:

قُولِي لَهُ:

قَدْ سَلَبْتَ حَيَاتَيْن...

أبق حَيَاه...

وَرُدَّ حَيَاه...

خُصُومَة قَلْبِي مَع الله

هَذَا الكَمَال الذِي خَلَقَ الله هَيْأَتَهُ

فَكَسَا العَظْمَ بِاللَّحْم

هَا هُو: جِسْمًا–يَعُودُ لَهُ–دُونَ رَأْس

فَهَلْ تَتَقَبَّلُ بَوَابُهُ الغَيْبِ مَا شَابَهَ العَيْبُ

أَمْ أَنَّ وَجْهَ العَدَالَة:

أَنْ يَرْجِعَ الشّلَق للأَصْل

أَنْ يَرْجِعَ البَعْدُ للقَبَل

أَنْ يَنْهَضَ الجَسَدُ المتَمَزِّق مُكتَمِل الظِّل

حَتَّى يَعُود إِلَى الله... مُتَّحِدًا فِي بَهَاه؟[1]

ينفعل (أمل دنقل) غاضبًا بحثًا عن معنى الميلاد في الموت ودلالات الفرح في الفقد والخصومة مع الظّلم والقهر والخداع والخيانة (**جساس**)، و (**الله**) في سياقٍ استبدالي عنيفٍ؛ فرغبة الشّاعر في تكسير كلّ شيءٍ وعجنه وتفتيته، متشبثًا بتمرّده ونقائه وصلابته وجنوبيته وملامحه البرية؛ فيكرّر دلالة الخصومة مع (**الله**) فقط، وهي حالة لغوية قد أسميها "**اللّغة العارية** "*؛ فعندما تنفذ الكلمات، وعندما يصل الشّاعر إلى حالة اليأس والقلق وحفاوة المواقف السريالية، فإنّه سيصل إلى حالة ولادة لغةٍ عاريةٍ تمامًا كالرّمح أو الإنسان البدائي؛ فينتج تراكيب لغوية شديدة التعالي في صراع داخلي بين كلّ الثنائيات الضدّية؛ فيذكر النقيض ليثبت فداحة التجربة العميقة والمريرة التي لم تفارق الإنسان على امتداد التاريخ منذ (**قابيل وهابيل**) حتى (**كليب**).

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص344-346.

* اللغة العارية: مصطلح من فكر الباحث وأقصد بها أنّ اللّغة هنا تطوق خصر المنطق، فتنشد دلالات حية حدوسية غريبة عجيبة في شهيق وزفير حارين تفجيرا لحلم جحيمي!!.

لم يتعرّف الشّاعر على نفسه؛ فقد كان يكتب نصه في عفوية طازجة؛ ولهذا يعاود تكرار اللّازمة الرّافضة لكلّ رموز الموت والخديعة معلنًا انتماءه لكليب في أيديولوجية سياسية تجعله منخرطًا مع الفقراء والمطحونين (**كلب تصادفه في الفلاة**)، وريفية الشّاعر الخشنة تهزّ سكون شوارع القاهرة ومقاهي المدينة (**قلبِي صغير كفستقة الحزن**) !!

ميراث الشّاعر الحزين لا ينتهي؛ فقلبه يحمل دومًا قرارًا ذاتيًّا بالموت، لكنه مقتنع بقرار الموت والمواجهة والحياة والعصيان؛ فموت (**الأب**) هزّ ثقافته التقليدية الرتيبة وخرج على نظامها وكسر لغتها وفرض لغته (**العارية**) الجديدة وصوره المبتكرة المباغتة وتوحد مع كلّ الرّموز والأقنعة المرجعية التراثية اللّافتة، كمَا توحّدت الأصوات الطّاغية في الزّهو:

[ابقِ حياة... آه]

[و رُد حياة... آه]

مع بيان آخر:

[حتى يعود إلى الله... متحدا في بهاه... آه]

الشّاعر يحصر كلّ المشاهد الأليمة بين امتداد الألف وسكون الهاء (**آه**) تكثيفًا لنبض النص ونبض الأوجاع والحسرات مجسّدًا صورة غرائبية مشعّة في النص (**أن ينهض الجسد المتمزّق مكتمل الظّل**) وكأنّه يعانق (**لغته العارية**)، ويرغمنا على إعادة النظر في مفهوم الشّعر الذي لا يستقر على حالٍ، ولعلّ تتابع الصور الشّعرية المكثفة:

-مشهد الصور الممزّقة: الميراث الضائع!

-مشهد الصور الحالمة: هامة التويج!

-مشهد الصور الباهتة: ضياع الأرض والعرض!

-مشهد الصور الذّاكراتية: أسئلة الذّات والبكائيات!

-مشهد الصور الباكية: مراثي الفقد!

-مشهد الصور الحادة: مساءلة الله!!

-مشهد الصور المريرة: بكائيات مستمرّة!

-مشهد صور الانتهاك: الجسد الممزّق!

هكذا تنتقل الصور من قدرتها لاستقبال المعنى في تطابقٍ كاشفٍ إلى صور تخييلية انتظارية، في نظام إحالات النص إلى قدرة استرجاعيته استذكارية مستقبلية مفتوحة وإنتاجية كثيفة في شبكة رموز طقوسية " أساسًا لفعل التجاوز والتخطّي للواقع الأليم والحضارة الميتة "[1].

والشّاعر يوظف معجمًا حسيًّا للجسد وحقلاً دلاليًّا يتجوى ويحترق: **(قلبي–العظم–اللّحم–رأس–شلو–الجسد المتمزّق)** فالبعد الحسّي هو " ارتفاع بمعطيات تنافس الصور البصرية "[2]، وفي حشد طبيعي آخر وتنوّع إيقاعيّ دلاليّ استفهامي تعجبي، نلمح رؤيا العالم **(ما سيكون)**:

يَجِيء أَخِي

هَلْ عِبَاءتُهُ الرّيحُ؟

هَلْ سَيْفُه البرق؟

هَلْ يَتَمَنْطَقُ فَوْقَ جَوَاد السَّحَاب؟

يَجِيء أَخِي!

غَافِلًا عَنْ كِتَاب المَوَارِيث

عَن دَمِهِ المَلَكِي

عَنْ الصَّوْلَجَان الذِي صَار مَقْبَضُه العَاج:

رَأْس غرَابِ!

يَجِيء أَخِي

(كَانَ يَعْرِفُه القَلْبُ!)

أَقذف تُفَّاحَة

---

[1] – نوار مرعي، تتنوع الدلالات الرمزية في الشّعر العربي الحديث (نماذج من خليل حاوي–أدونيس–محمود درويش–بدر شاكر السياب)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص442.

[2] – صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص50.

يَتَصَدَّى لَهَا وَهُوَ يَطْحَنُهَا بِالرِّكَاب!

(هِيَ الخَطَأُ البَشَري الذِي حَرَم النَّفْسَ فِرْدَوْسَهَا الأوَّل المستَطَاب)

أُثَنِّي فَأَقذِفُ تُفَّاحة...

تَسْتَقِرُّ عَلَى رَأْسِ حربَتِه!

(أَيُّهَا الوَطَنُ المسْتَدِير... الذِّي تَثْقَبُ الحَرْبُ عَذْرَتهُ بَالحَرَاب)

...وَتُفَّاحة تَتَلَقَّفُهَا يَدُهُ!

(هِيَ جَوْهَرَة المِلِك

جَوْهَرَة العَدْلِ

جَوْهَرَة الحُبّ فَالحُبُّ آب!)

....

قُلُوب ثُلَاثِيَّة شَارة الزَّمَن القَادِم المسْتَجَاب

قِفُوا يَا شَبَاب!

لِمَنْ جَاءَ من رَحِم الغَيْب

خَاضَ بِسَاقَيْه فِي بِرْكَة الدَّم

لَمْ يَتَنَاثر عَلَيْه الرَّشَاش

وَلَمْ تَبد شَائِبَة فِي الثِّيَاب!

قِفُوا للهِلَال الذِي يَسْتَدِير...

لِيُصْبِحَ هَالَات نُورٍ عَلَى كُلّ وَجْه وَبَاب!

قِفُوا يَا شَبَاب!

كليب يَعُود...

كَعَنْقَاء قَدْ أَحْرقَت رِيشَهَا

لِتَظَلّ الحَقِيقَة أَبْهَى...

وَتَرْجِعُ حَلَّتَهَا–فِي سنَا الشَّمْسِ... أَزْهَى...

وَتَفرد أَجْنِحَة الغَد...

فَوْقَ مَدَائِن تَنْهَضُ مِن ذِكْرَيَات الخَرَاب!![1]

ينقض الشّاعر (أمل) على المشهد الشّعري بتكرار الفعل (**يجيء**) الطّاغي استمرارية للفعل والحضور السّردي الرّاسخ وتكرار القافية (**حرف الباء**) في: (**السحاب/ غراب/ العلب/ الركاب/ المستطاب/ الخراب/ آب/ المستجاب/ شباب/ الغيب/ الخراب/ الثياب/ باب**) لتشهق كلّ الأصوات عند تحول (**تفاحة آدم**) إلى تشكيلٍ رمزيٍ جديدٍ ومختلفٍ اختلاف المحن والأزمات فيعيد لغته الثانية للرّيح والبرق والسّحاب والدّم والقلب ويُعيد بكارتها وقوتها وقيمتها الحضارية الطبيعية دون أسلبة ''حيث يتمكّن الهجرس من سحق كلّ معاني الضعف والضياع والخطأ بعد أن يوقظ بحربته وبطولته ويحي موتاهم بالعدل والحبّ بعد أن يمسك بناصية الآمر في يده ''[2] وتحقيقًا للحياة في مستقبليتها المنشودة (**الملك–العدل–الحب**) وكلّها مرتبطة بـ (**آب**)*، الرّامز للتراث والحكايا الشّعبية في كشوفاتها وبزوغاتها وإضاءتها وترخيمها وترنيمها بالأصوات والأجراس وموسعته الخبيئة التي تجعله يتشخّص ويتجسّد.

يبقي الشّاعر على طهارة اللّغة كاللّون الأبيض في المقطع الأخير حيث تنتصر العفوية والسردية الثابتة المنسجمة مع بياناته الثورية المرتبطة بالنور والنهوض والحياة في دلالة الأفعال: (**قفوا–خاض–يصبح–يعود–ترجع، تفرد–تنهض**) في رمزية الانطلاق والانبعاث إلى ما هو آتٍ وحركية العودة (**عودة كليب**) والنور و(**ليلى الدّمشقية**) و(**الأب**) و(**سبارتكوس**)... إنّه الانبعاث من ذاكرة الرّماد والخراب كالعنقاء التي تبعث من جديد في هياج وهدوء أيضًا!!.

والشّاعر تنفتح بنياته وتنفجر أشكاله الإيقاعية عندما يقوم بتوظيف التكثيف وقوة الدّال مصبوغة بالثورة والانفعال الدّاخلي، ويظهر ذلك جليًّا في الكتابة في معناها المادّي الطّباعي؛ فنجد

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص346-348.

[2]– جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 138.

* آب: هو الشّهر الثامن من شهور السنة الميلادية حسب الأسماء السريانية يقابله في التسميات الأخرى شهر أغسطس أو أوت أو غشت: وقد ارتبط بالتراث والحكايا الشّعبية والأمثال ومن الأمثال الشّهيرة: آب اللهاب–في آب يخلق السحاب–في آب اقطف العنب ولا تهاب–عندما يعشق آب كانون–آب يدك المسمار بالباب.

الأسطر تتماوج في الطول والقصر والتوازي والتقابل تحسّبًا للألم وإدراكًا للالتقاط الأنفاس للنهوض في مراودات عشقية وبراعات وارتغاباتٍ لغويةٍ ضميريةٍ ضمائريةٍ تفرّد فيها الشّاعر في رحابة روحه المحمومة للآخر وتفرّد أجنحة الغد تتألّب على امتدادها وقوّتها فتفرده بصفاء الشّعر وكأنّها في المحاولات والصمت، تتبارى مع مدائن جديدة وأجساد أخرى تندلع وتهبّ تنجرح وتندمل وتتوالى على النص نحوسات الآلام وسعودات الحلم!.

[فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب].

مراثي

أمل دنقل

(١)

صار ميراثنا في يد الغرباء . وصارت سيوف العدو : سقوف منازلنا . نحن « عبّاد شمس » يشير بأوراقه نحو أروقة الظل . ان التويج الذي يتطاول :
يخرق هامته السيف ،
يخرط قامته السيف ؛
ان التويج الذي يتطاول : يسقط في دمه المنسكب !

(٢)

نستقي ــ بعد خيل الاجانب ــ من ماء آبارنا .
صوف حملاننا ليس يلتف الا .. على مغزل الجزية .
النار لا تتوهج بين مخازننا . بالعيون الخفيفة نستقبل الضيف . ابكارنا لبيات... واولادنا للفراش.
دراهمنا فوقها صورة الملك المنتصب !

(٣)

ابي ظامىء يا رجال ..
اريقوا له الدم كي يرتوي
وصبوا له جرعة .. جرعة .. في الفؤاد الذي يكتوي
حتى دمه المتسرب بين عروق النباتات ، بين الرمال
يعود له قطرة .. قطرة .. ،
فيعود له الزمن المنطوي .

(٤)

اقول لكم : لا نهاية للدم ،
هل في المدينة يضرب بالبوق .. لم يظل الجنود
على سرر النوم ،
هل يرفع الفخ من ساحة الحقل .. كي تطمئن
العصافير ،
ان الحمام المطوق .. ليس يقدم بيضته
للثعابين ..
حتى يسود السلام
فكيف اقدم راس ابي ثمنا ؟
من يطالبني ان اقدم راس ابي ثمنا
لتمر القوافل .. آمنة ،
وتبيع بسوق دمشق :
حريرا من الهند
اسلحة من بخارى
وتبتاع من « بيت جالا » صنوف العبيد !!

القاهرة ــ امل دنقل

ثانيا: ترسيخ الأعماق ومواءمة النص

1ـ رضوض الموت والحياة، (قصيدة: لا تصالح):

أ/ الوصية الأولى (أنفاس الموت وزوايا اللّغة)

**وَاسْمَــــع مَـــا أَقْلَـــك يَا مُهَلْهِـــل		وَصَـــايَا عَشـــر افْهَـــم المَقْصُـــود***

(الزير سالم)

ينجح الشّاعر في رسم صورةٍ خارجيةٍ لشخصية (**كليب**) مستفيدًا من ذاكرة الماضي ومن ابتكاره للغةٍ عاريةٍ بزوايا عديدةٍ، ومن إعجابه بشخصيات حرب البسوس؛ بل من افتتانه الكبير بالتاريخ، هذا الافتتان الذي أصبح رغبةً جارفة في أن يُحاكيه، وأن يتوحد به ويصبح هو نفسه، وقد نجح في خلق أجواءٍ ثوريةٍ مستوحاةٍ من البيئة العربية في مرحلةٍ غامضةٍ، ومن الأجواء الفنّية والإيقاعية والدّلالية للشّاعر، ولا شكّ أنّ خبرته كقارئٍ للتاريخ والتراث وخبيرٍ في استدعاء الشّخصيات والأقنعة، ساعده على رسم هذه الأجواء.

على مساحةٍ ورقيةٍ يمسك الشّاعر بأنفاس الموت في قصيدة (**لا تصالح**) قصة '' وصية كُليب لأخيه الأمير سالم الزير والتي كتبها بدمه والرّمح غارس في ظهره والدّم يقطر من جبينه بعد أن طعنه جسّاس من الخلف والقصيدة تصيد للحظة درامية ثرة هذه اللّحظة هي بداية مرحلة ونهاية أخرى''[1].

والشّاعر في صمتٍ ضاغطٍ للغة غلف القصيدة فنقل نص كليب (**وصاياه العشر**) في روحٍ جديدةٍ وأقوالٍ غير مكشوفةٍ تهجس معه في دهاليز الموت والفقد والنار والثورة والميلاد، وصور الطفولة ومباهج الذّكريات وشواغلها في لحظة راهنة تبدأ تداعيات الوعي:

(1)

لَا تصَالح!

...وَلَو مَنحُوكَ الذَّهَب

---

* الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص61.

[1]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية)، ص245.

أَتَرَى حِينَ أفقأ عَيْنَيك

ثَمَّ أَثْبَتَ جَوْهَرَتَين مَكَانَهُمَا...

هَلْ تَرَى...؟

هِيَ أَشْيَاء لَا تشْتَرَى...

ذِكْرَيَات الطُّفُولَة بَيْن أَخِيكَ وَبَيْنِكَ

حسكما-فَجْأَة-بِالرجُولَة

هَذَا الحَيَاء الذِي يَكْبُتُ الشّوْقَ... حِينَ تُعَانِقُه

السَّمْتُ-مُبْتَسِمِين-لِتَأْنِيب أَمّكمَا...

وَكَأَنَّكُمَا

مَا تَزَالَان طِفْلَيْن!

تِلْكَ الطُّمَأْنِينَة الأَبَدِيَّة بَيْنَكُمَا:

أَنّ سَيْفَان سَيفَكَ...

صَوْتَان صَوْتكَ...

أَنَّكَ إِن متَّ:

للبَيْت رَبٌّ

وَلِلطِّفْل أَبٌ

هَل يَصِيرُ دَمِي-بَيْنَ عَيْنَيْك-مَاءُ؟

أتَنْسَى رِدَائِي الملَطَّخ...

تَلْبِسُ-فوْقَ دِمَائِي-ثِيَابًا مُطْرَّزَة بِالقَصَب؟

إِنَّهَا الحَرْبُ؟

قَد تَثْقُلُ القَلْبَ...

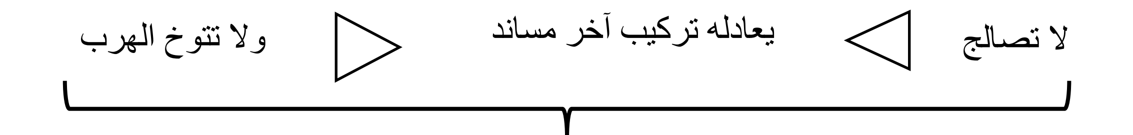
لَكِن خَلْفَكَ عَار العَرَب

لَا تَصَالِح...

وَلَا تَتَوَخَّ الهرَب![1]

في صيرورةٍ دراميةٍ يلتزم الشّاعر بنصوص الوصايا، كما كانت في السيرة الشّعبية، ويبدو واضحًا تكرار فعل الأمر (لا تصالح)؛ " فالتكرار من أهمّ الظواهر الأسلوبية اللّافتة في شعر أمل دنقل لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشّعر ومبناه إضافة إلى دوره في إخضاب شعرية النص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي "[2]، وفداحة الواقع تجعل الشّاعر راغبًا في تمجيد لغته وشخصياته وانصهارهما في أفكاره وتجربته الشّعرية في بنية مفككة، فهو يستدرج المتلقي إلى لغة أخرى ودلالاتٍ مبتكرةٍ مضطربةٍ برسم واقع سريالي نعيش في لجته، يجترح لنفسه غيومها وعتمتها متدرعا بحرائق النيران وإيقاعاتها فيصير للذّاكرة أصابع وللحرقة أن تلمس الأشياء، فيرسم هذا الكون المضطرب بتكرار مفتوح لغايتين:

* **غاية دلاليةٍ تراكميةٍ** : وكأنّ قدم الشّاعر مغروسة بطين الأمس ويد متشبثة بالحاضر وعينان محرقتان بجذع الغدّ ويمثّل في تكرارٍ دمويّ:



حشد كلّ إمكانيات النفي والأمر، وكلّ الأساليب التعبيرية الأخرى كالتكرار، التداعي، التجاوز، التناص...

ولقد صاغ (**كليب**) وصاياه في قصيدتين، الأولى بعد طعن جسّاس له وفراره، حيث أخذ بيده عودًا وغطه بالدّم وأنشد، والثانية بعد أن قال للعبد: بالله عليك أن تمهل عليّ قليلاً حتى أتودع من دار الدّنيا وأكتب لأخي وصيةً أخرى؛ فقال العبد: أكتب يا مولاي رحمك الله، فأخذ كليب العود وكتب نصه الثاني يقول كليب في القصيدة الأولى:

فَــأوَّل شَــرط أَخَــوي" لا تُصَــالِح وَلَــو أَعْطُــوك زِينَــات النُّهُــود

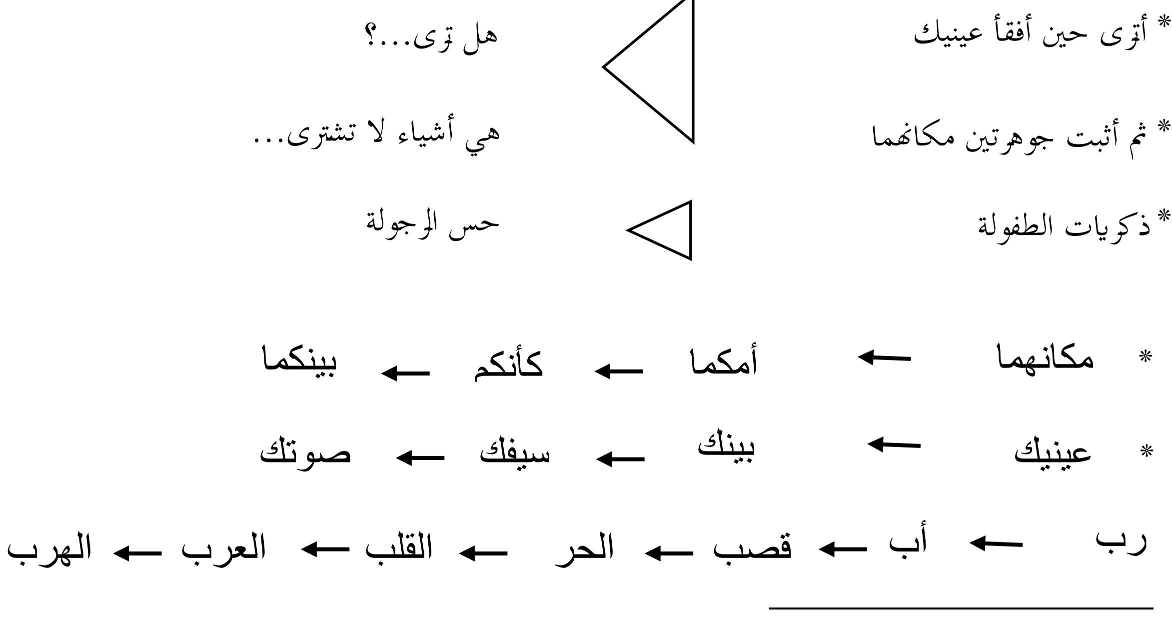
[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص324-325.

[2] – فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، ص11.

وَثَانِي شَــرْط أَخَــوِي لَا تُصَـــالح ... وَلَـــو أَعْطُــوك مَــالًا مَــعَ عُقُــود
وَثَالــث شَــرْط أَخَــوِي لَا تصَــالِح ... وَلَــوْ أَعْطُــوك نُوقًــا مَــعَ كَــاعُود
وَرَابِــع شَــرْط أَخَــوِي لَا تصَــالِح ... وَاحْفَـــظ زَمَـــامِي مَـــعَ عُهُـــود
وَخَامس شَـرْط أَخَـوِي لَا تصَـالِح ... وَقَـــــد زَادَت نِـــــيرَانِي وُقُـــــود
وَسَـادِس شَـرْط أَخَـوِي لَا تصَـالِح ... فَـإِن صَـالحت لَسْـتَ أَخِـي أَكِيـد
وَسَـابعُ شَـرْط أَخَـوِي لَا تصَـالِح ... وَاســفِك دَمَهُـــم فِي وَسَـــط بيَـــد
وَثَامِــنُ شَــرْط أَخَــوِي لَا تصَــالِح ... وَاحْصُــد جَمْعَهُــم مِثْــلَ الحَصِــيد
وَتَاسـعُ شَـرْط أَخَـوِي لَا تصَـالِح ... فَــــإِنِّي اليَــــوْمَ فِي أَلَمٍ شَدِيــــد
وَعَاشِـر شَـرْط أَخَـوِي لَا تصَـالِح ... وَإِلَّا قَـــدْ شَـــكَوْتُكَ للمَجِيـــد[1]

ينسج الموت خيوطه في تناصٍّ خالد بين (**كليب**) و (**أمل**)، فأنفاس الموت والولادة في صور ثابتةٍ مظلمةٍ (**بداية المقطع ونهايته**) في مشهدٍ واحدٍ، الغرض منه عدم توفير سيولةٍ بصريةٍ ولا سرديةٍ؛ بل تصوير المشهد بزوايا اللّقطة الواحدة ممّا خلق سياقًا تركيبًّا واحدًا على شاكلة جملٍ تكراريةٍ (**لا تصالح**)، فهو يعمل على خلق جوٍّ جنائزي:

* **غاية إيقاعية**: فالموسيقى المفاجئة البارزة تبدو عاجزةً عن فهم الواقع وهشاشته: فيعيد تشكيل الأصوات والعالم في تنافره وانسجامه، في احتجاجه وسفوره:



[1] – الزير لسالم، أبو ليلى المهلهل، ص246.

فتكرار البنى وتقاربها صوتيًّا هو " تداخل للحروف لتداخل المعاني "[1]؛ فقد بلغ الولاء بالشّاعر إلى تصدير وتعليق بالحدث الذي سبق كتابة (**كليب**) لوصاياه في بداية الدّيوان، فثمّة حكاية يتمّ سردها للفت انتباه المتلقي في لازمة وتيمة مركزية محورية (**لا تصالح**) " التي وردت في كلّ من التاريخسطورة ومطولة أمل في شطرها الأول عشر مراتٍ وإن جاءت في التراثية في نهاية السطور الأولى من الأبيات، بينما جاءت عند أمل في صدر كلّ جزءٍ من أجزاء القصيدة العشرة، ثمّ جاءت عند أمل عشر مراتٍ أخرى في ثنايا القصيدة"[2]، بهدف الاقناع الذي يتطلّب " البرهان بواسطة الاستدلال ويتعلّق الأمر بممارسة عنف مشروع على ذهن السامع ويقوم على حشد الحجج الذّاتية والأخلاقية "[3] ليظل السؤال الملح في النهاية: (**هل ترى**...؟).

إنّ رفض المصالحة تأسيس لإيقاعٍ ناري دون غيره حيث " يتغذّى التأثير في هذه القصيدة على الحجاج، وهي تغادر النمط التقليدي إلى نمط أكثر احتفاءً بالعقل والمنطق في الخطاب"[4]، والفعل المضارع المسبوق بلا الناهية، يدل على أسلوب النهي عند التحدث في التركيب النحوي، لكننا حين نعرج على نظرية الأفعال الكلامية نجد أنّ المقصود من النهي هو الأمر "[5].

مدخل طويل بإيقاعٍ متثاقلٍ تجري وقائعه ثابتة ومتعارضة تمامًا مع كلّ استسلامٍ أو خنوعٍ بروح الذّاكرة في انتظارها وجمودها وشللها مع صور حسية خشنة تقلص من صفائها مع استفهام يلغي الآلية اللّغوية التوجيهية؛ فالشّاعر يأتي بنهيه عن الصلح بنص غائب لـ(كليب) مؤكدا دائمًا في كلّ بين بضرورة رفض سالم الزير لكل ما يعرضه الأعداء من مغريات مجزية في سبيل الفوز بهذا الصلح:

---

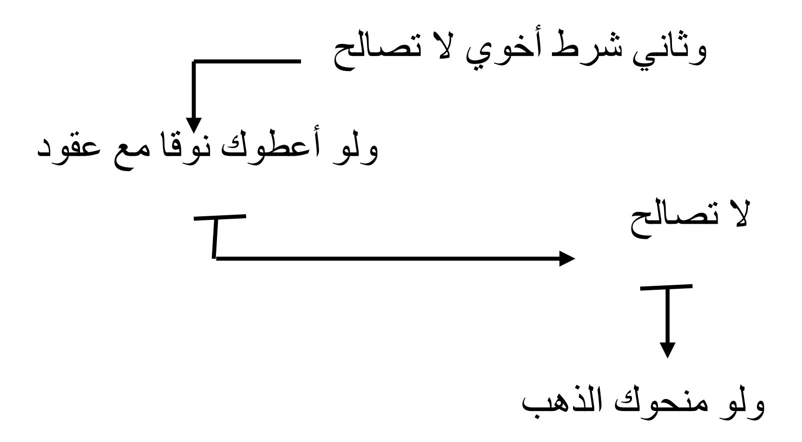
[1] – مصطفى مندور، اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1974، ص61.

[2] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص502.

[3] – مجموعة من المؤلفين، الحجاج (رؤى نظرية ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص224.

[4] – حنان عمايرة، استراتيجيات الخطاب اللغوي في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب (مجلة علمية نصف سنوية محكمة)، تصدر عن اتحاد الجامعات العربية، الأردن، مج14، ع1، رجب 438هـ/2017، ص271.

[5] – حمدة خلف مقبل العنزي، المقاربة التداولية في الشّعر العربي المعاصر (قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل نموذجا)، حولية كلية اللغة العربية بجرجا (مجلة علمية محكمة)، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر، ع24، ج14، 1442هـ/2020، ص13886.



الخلفية التي يقوم عليها المقطع، شديد النحت، فالشّاعر يقوم بتوقيع بيان نهائي وكأنّه يحاول خلق **البطل ونقيضه** (**Anti Héros**) فينتقل بين الشّخصيات الرافضة للصلح بناءً على وصايا (**كليب**) العشر لأخيه المهلهل التي كسبها على بلاطة وهو يحتضر مما أدى إلى نشوب حرب البسوس الشّهيرة التي كان شرط إيقافها مستحيلاً؛ إذ تمثل في قول المهلهل:

فَــــإِنا لا أُصَـــــالِحُ فِي كلِيـــــب   إِلَّا أَنْ نَــــرَاه عَلَـــى الحِصَــــانَا[1]

وفي قول اليمامة:

أَنَا لا أُصَــالِحُ حَــتَّى يَعِــيشَ أَبُــونَا   وَنَـــرَاه رَاكِـــب يُرِيـــد لِقَـــاكُم[2]

فالشّاعر يستحضر شخصيات نارية ثأرية وأخرى ممزّقة بين الصلح والقبول وأخرى هامشية في زمن آخر (**ذكريات الطفولة**)؛ هو عرض لكلّ الثنائيات الضدية (**قاتل/ قتيل، قوي/ ضعيف، خانع/ ثائر، حر/ عبد، كابوس/ حلم، ما كان/ ما سيكون، الواقع/ المستحيل**)، ومن خلال " اهتمام الشّاعر بالموقف وحرصه على تفصيله وتطريزه وشحنه بالعناصر الفكرية والشّعورية "[3] ويزداد الرفض والتصلب " تأصيلاً وتأثيلاً متخذا صورًا كثيرة ومرتديا أقنعة متعدّدة "[4].

---

[1] – بدون مؤلف، قصة الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1986، ص123.

[2] – شوقي عبد الحكيم، الزير بن سالم أبو ليلى المهلهل، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2017، ص122.

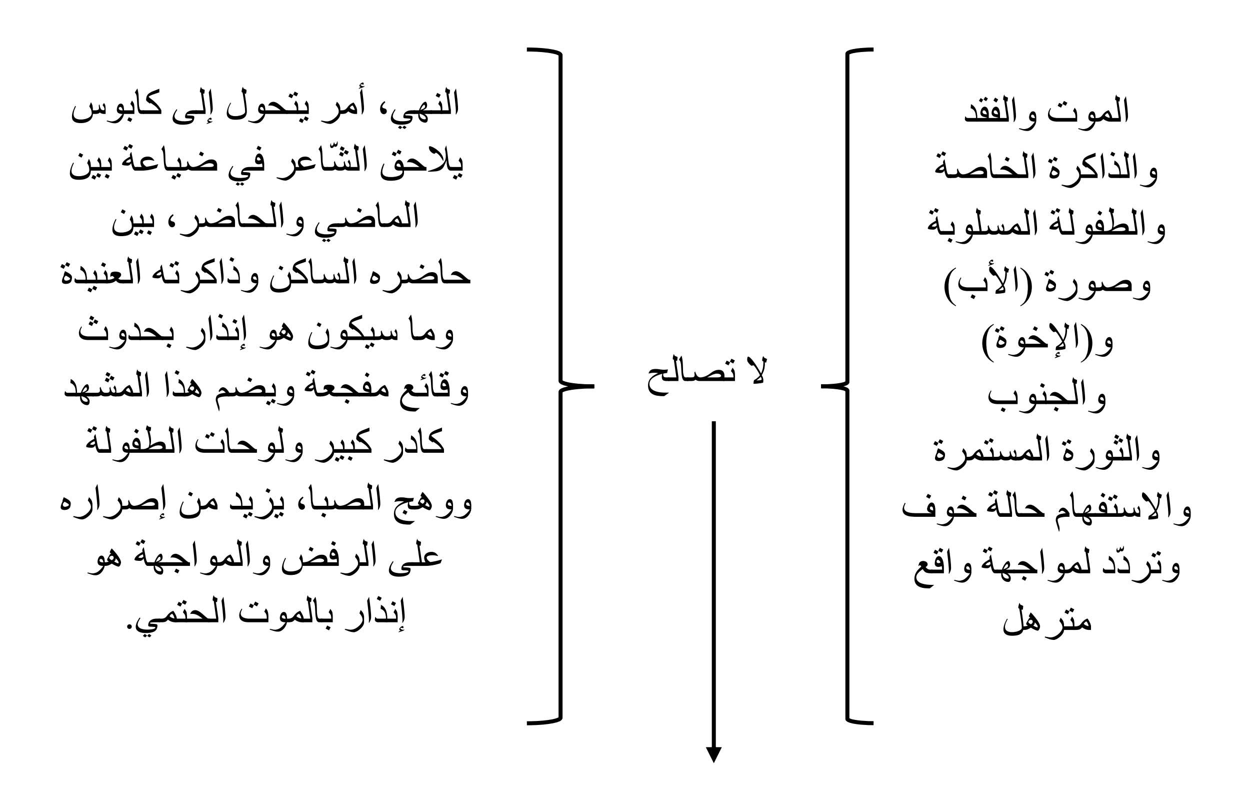
[3] – صباح علي الأسمري، النسق الثقافي في قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل، مجلة الدراسات العربية (دولية علمية محكمة)، جامعة المنيا، كلية دار العلوم، مصر، مج34، ع3، صيف وخريف 2016، ص1666.

[4] – بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ص156.

وتدريجيًّا تطفو من جديد شذرات الواقع من خلال صورة حسية ناتئة (**أترى حين أفقأ عينيك/ ثم أثبت جوهرتين مكانهما**)؛ فالنص يتحوّل إلى صورة كابوسية خاطفة وشيئًا فشيئًا تتداعى صور الطفولة الحالمة، وضمن هذا الكادر (**الفلاش الباك**) يسترجع الشّاعر تفاصيل أوراق الطفولة والصبا، كما يرويها صديقه (سلامة آدم):

«**الورقة الأولى**: في الطابق الأخير، في بيت من بيوت مدينة قنا، يسير مدخلاً صغيرًا يقال له (الخان) تقيم أسرة صغيرة، سيّدة جول الثلاثين وثلاثة أبناء: ابن في الثانية عشر، وابنة في الثامنة أو التاسعة، وأصغر الثلاثة طفل حول الخامسة أو السادسة، أما الابن الأكبر فاسمه: محمد أمل فهيم أو القاسم محارب دنقل، ودنقل هو جدّ العائلة الكبير، أما محارب فهو الجدّ المباشر لأمل، وفهيم أبو القاسم هو اسم الأب، وتقطن العائلة بقرية القلعة وهي على بعد عشرين كيلومترًا تقريبا إلى الجنوب من مدينة قنا"[1] و ضمن هذا الكادر بدأت تشكل معالم انهيار الحياة:

[1] – سلامة آدم، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، ص11.



البلاطة التي كتب (كليب) عليها وصاياه، هي رمز حجري شاهد جديد كالشّواهد المرصوصة في البهو عربي كقصر الحمراء، القدس... والدّم بخطوطه وخيوطه رمز للرسوخ الحالم وإبحار في مشهدية الذاكرة.

والماء: رمز للخصوبة والأنوثة والمستقبلية والانبعاث الرمادي في سياق تبادلي للموت والخرب والضياع.

تكرار التركيب اللّغوي هو بحث مستمرّ عن قيمية مركزيةٍ جديةٍ؛ فالشّاعر منسجم مع النص متوائم مع تجربته في البحث الدّائم عن الخصوبة والإنتاج والخلق (أقوال جديدة عن حرب البسوس) فالأقوال الجديدة ليست فقط عن حرب البسوس؛ بل إنّها أقوال جديدة في شكل الكتابة وإيقاع الخوف والانتظار في ضمير المخاطب وشعور بالعجز بعد تتالي مشاهد الفقد باحثًا عن ذاكرةٍ هاربةٍ وطمأنينةٍ أبديةٍ للذّات والأرض والمستقبل، مستنفرًا " المخاطب (السلطة)، مستغلا عالمه النفسي الذي يختزل مسافة الخصومة"[1].

---

[1] – مهين عنافجة/صادق إبراهيمي كاوري، الدلالة المعجمية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة اللغة العربية وآدابها (علمية محكمة)، مجلة وطنية علمية فصلية محكمة تصدر عن كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، ع1، السنة 12، ربيع 1438هـ/2017، ص122.

ب/ الوصية الثانية: (عتمة اللّامعنى وملحمة الإيقاع الخطي):

يفتتح الشّاعر الوصية الثانية بمشهدٍ إيقاعيٍّ في "خطية تأثيرية excianatory وبدرجة أصوات متباينة"[1]، وبصوت عال يشرع في سردٍ جارفٍ رافضٍ وصراعٍ ممتدٍّ منكمش وبأسلوب حجاجي مفعم بالحياة تصحبها جمل استفهامية إنكارية:

لَا تصَالح عَلَى الدّم... حَتَّى بِدَم!

لَا تصَالِح! وَلَوْ نحيل رَأْس بِرَأْس

أَكلَ الرُّؤُوس سَوَاء؟!

أقلب الغَرِيبَ كَقَلْبِ أَخِيك؟!

أَعينَاه عَيْنَا أَخِيك؟!

وَهَلْ تَتَسَاوَى يَد... سَيْفُهَا كَانَ لَكَ

بيَد سَيْفِهَا أَتكلك؟

سَيَقُولُون:

جِئْنَاك كَيْ تَحْقِنَ الدَّمَ...

جِئْنَاك: كُن–يَا أَمِير–الحَكَم

سَيَقُولُون:

هَا نَحْنُ أَبْنَاء عم

قُل لَهُم: إِنَّهُم لَم يُرَاعُوا العمومَة فِيمَن هَلَكَ

وَاغرَسَ السَّيْفَ فِي جَبْهَة الصَّحْرَاء...

إِلَى أَن يُجِيبَ العَدَم

إِنِّي كُنْت لَكَ

فَارِسًا

[1] – فاديا محمد سليمان، الانزياح وشعرية اللغة في تجربة الشّاعر أمل دنقل، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب، ص141.

وَأَخًا

وَأبًا

وَمَلِكْ![1]

وإذا كان الاستفهام الذي يشيع في النص إلى الإنكار والتمرّد والرّفض " فإنّ التيمة المتضمنة في تنغيم التعجب تشير إلى التهكم من واقع مضى بالنسبة لكليب "[2]، (**أكل الرؤوس سواء؟؟!/ أقلب الغريب كقلب أخيك؟!/ أعيناه عينا أخيك؟!**)؛ فالنص يتشكل في بناء خطابي وبالتأمل " المنطقي ومالعنى الواضح "[3]، لكنه يشير في ذات الوقت إلى رؤيا أخرى غير واضحة، عندما يتكرّر الفعل (**سيقولون**) مع مباشرة فعل الأمر (**قل لهم/واغرس**)؛ فالشّاعر يحاول تشكيل عالمٍ موازٍ ذاتيٍّ جاعلاً أجواءه الخاصة وعوالمه الموغلة في الغرابة والانعطاف الزمني، فهو يريد أن يجتمع الشّعر والحلم الذّاتي والجمعي والانسلاخ عن مادية الوجود اليومي؛ بل إنّ الاستفهام والتعجب في كثافتهما تقود كل شخصيات التراث التي وظّفها الشّاعر منذ ميلاد ديوانه الأول (**مقتل القمر**) إلى التمرد على اليومي (**قل**) على ما في اليومي من خداع وكذب وخنوع واستسلام، وأكثر من هذا على اختزالية اليومي حيث لا يمكن للدّيمومة والغيبي واليوتوبي أن يوجد إلاّ في الذّات والحلم والشّعر والثورة والكتابة.

وعلى امتداد هذه الأقنعة (**كليب، الزير، جليلة، اليمامة، جساس، الأب، الأم، الاخوة**....) فإنّها تسعى إلى الانسلاخ عن مادّية الوجود اليومي وأدوات النفي والنهي والأمر، كلّها تضمن الحلم استمرار للوجود المرغوب في مقابل الوجود الاجباري؛ لذا ليس غريبًا تكرار الاستفهام والتعجب (**أَكُلُّ/ أَقَلْبُ/ أَعَيْنَاهُ/ وَهَل**) أن يكون الهمّ الرئيس للشخصيات، الإفلات من الرفقة الشّعورية؛ لأنّها تشكل سجنًا قاتلاً ضاغطًا على التجربة الإنسانية وخرقًا لفعل التمرد والثأر الأسمى أي فعل (الحرية).

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص326-327.

[2] – زيد خليل قرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص (دراسة تطبيقية)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث، غزة، فلسطين، مج 17، ع1، 31 يناير/كانون الثاني 2009، ص225.

[3] – مهين عنافجة/صادق ابراهيمي كاوري، الدلالة المعجمية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، ص121.

وهل يسعى الشّاعر الحقيقي إلاّ إلى الحرية والانطلاق والنعتاق (**فارسا/ أخا/ أبا/ ملك**) وكأنّ (أمل) يتطارح ويتجارح عبر الدّهشة الشّعرية التي يثيرها في أعماقنا وعبر لغته وشطحاته السيريالية في تناصه وتعاليه، تقطيعه ورجمه، وحرقة وذرّ رماده في نهر النيل؛ لأنّه استدخل الحدوس والثورة في إيمانه والاصطلاء والاصطلام في مجريات روحه وحلول الانبعاث فيه أو حلوله في الانبعاث!، كما لو كان في غيبوبة وغيمومة اللّغة العارية وانطماسه عبر بيانه الخالد (**لا تصالح**)!.

ج/ الوصية الثالثة: (الحجر الذي أمسكه بيدي، يمتد شيئا من دمي فينبض)*

في الوصية الثالثة: يحقق (أمل دنقل) في ذروة تأزّمه إبداء الرغبة في الانعتاق بشكلٍ موارب؛ فجعل السطر الشّعري بين قوسين صيغة تصويرية فارقة وفاعلة تنفتح على بنية حكائية تنهض على توال متنام للأفعال السردية:

لَا تُصَالِح...

وَلَوْ حَرَمْتك الرّقاد

صَرَخَات النَّدَامَة

وَتَذكر...

(إذ لان قَلْبُك للنسوَة اللّابِسَاب السَّوَاد ولِأَطفَالهن الذين تُخَاصمُهم الابْتِسَامَة)

أَن بِنْت أَخِيكَ "اليمَامَة"

زَهْرَة تَتَسَرْبَلُ-فِي سَنَوَات الصِّبَا-

بِثِيَاب الحِدَاد

كُنْتُ، إِن عُدْتُ:

تَعْدُو عَلَى دَرَج القَصر

تمْسِكُ سَاقيَّ عِنْدَ نُزُولي

فَارفَعْهَا-وَهِيَ ضَاحِكَة-

* المقولة للكاتب (أنطونيو بورشيا)، ولد في كالابري بإيطاليا سنة 1885، وعاش في الأرجنتين، أسس جمعية فنية تشكيلية، نشر مجموعة قصصية (أصوات)، ولم تنجح فأهدى كل النسخ إلى مكتبة البلدية والتي لاقت اقبالا كبيرا منقطع النظير بعد ذلك.

فَوْقَ ظَهْر الجَوَاد

هَا هِيَ الآن... صَامِتَة

حَرَمتهَا يَدُ الغَدْر:

مِنْ كَلِمَات أَبِيهَا

ارتِدَاء الثِّيَاب الجَدِيدَة

من أَنْ يَكُونَ لَهَا-ذَاتَ يَوْم-أَخٌ!

مِن أبٍ يَبْتَسِم فِي عرسِهَا...

وَتَعُود إِلَيْه إِذَا الزوجُ أَغْضَبَهَا...

وَإِذَا زَارَهَا... يَتَسَابَق أَحفَادُهَا نَحْوَ أَحْضَانِه

لِيَنَالُوا الهَدَايَا...

وَيَلْهُوا بِلِحْيَته (وهو مستسلم)

وَيَشدُوا العَمَامَة

لَا تُصالح!

فَمَ ذَنَبَ تِلْكَ اليَمَامَة

لِتَرَى العَيْشَ مُحْتَرِقًا... فَجْأَةً

وَهِيَ تَجْلِسُ فَوْقَ الرَّمَاد؟![1]

في تتابع وتماسك يحافظ (أمل) على الجانب الصّوتي للقصيدة؛ منح لها إيقاعًا قويًّا صارخًا، حين تختلف القافية بشكل متعدّد في وصف عمّا ستكون عليه حال الابنة بعد موت أبيها " ويعتمد بناء الجمل في قصيدة (لا تصالح) على التتابع بين الجمع والألفاظ وربطها بأدوات الرّبط المتعدّدة وهذا ينسجم والخطاب العقلي الذي يلتفت إلى التسلسل والمنطق وحسن الترتيب "[2]، غير أنّ هذا

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص327-328.

[2] – حنان إسماعيل العمايرة، استراتيجيات الخطاب اللغوي في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة اتحاد الجاهات العربية للآداب، (مجلة علمية نصف سوية محكمة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج 14، ع1، رجب 1438هـ/2017، ص274.

الرّبط تلاشى في القصيدة بفعل أجواء الأسى والتشظّي والأمر (**لا تصالح/ وتذكر**) في وظيفة إرباك دفاعات القارئ ووضعه داخل إشكالية تلقي تمتحن كفاءة قدراته الاستقبالية وهو يشير إلى المماثلة في الفعل والموقف حتى تتّحد الرّغبات في الثأر والانتقام (**رغبة الشّاعر/ رغبة المهلهل/ رغبة القارئ**) فيلجأ إلى زمن التذكر مواجها كل الأزمنة الأخرى التي تشير إلى الموت والانكفاء (**ثياب السواد، صرخات الندامة**) باستحضار أداة الشّرط (**إذا**)؛ فالقلب يشبه الحجر، يمتصّ الدّم في زمن الابتسامة وسنوات الصبا، فما ذنب النهايات وهي تجلس فوق عرش البدايات القلقة!!.

د/ الوصية الرابعة: (رحيل المتن النصّي):

على الرّغم من أبدية الحلم الشّاعر في عدم المصالحة (**لا تصالح**) يحمل في تفاصيله وأبعاده الحلمية بصمات الرّحيل والفقد الدّائم؛ فإنّه يبدو منفصلاً عن عوالمه النصية؛ إنّه يتكشّف في الوصية الرّابعة في حلمية الرّفض النصي وفي سؤال كشفي حارق:

لَا تصَالِح

وَلَو تَوَّجُوك بِتَاج الإمَارَة

كَيْفَ تَخْطُو عَلَى جُثَّة ابن أَبِيك...؟

وَكَيْفَ تَصِيرُ الملِيك...

عَلَى أوْجُه البَهْجَة المستَعَارَة؟

كَيْفَ تَنْظُر فِي يد مَن صَافَحُوك...

فَلَا تُبْصِر الدَّمَ...

فِي كُلِّ كَف؟

إن سَهمًا أَتَانِي مِنَ الخَلْف...

سَوْفَ يَجِيئك مِن أَلْف خَلَف...

فَالدَّم–الآن–صَار وِسَامًا وَشَارَة...

لَا تصَالِح...

وَلَوْ توجُوك بِتَاج الإمَارَة...

إنَّ عَرْشَكَ: سَيْف

وَسَيْفكَ: زيف

إذا لَمْ تَزِن-بِذُؤابَتِه-لَحَظَات الشَّرَف

وَاسْتَطَبْت-الترَف[1]

الشّاعر والنصّ يقاومان كما القارئ تمامًا في صور حذفٍ وطمسٍ مستمرّةٍ مراكب الأصوات واللّغة ملتهبة تسير في زحفٍ مائيٍّ مدهشٍ، إنّ كلّ لحظةٍ من لحظات هذا النص (**الوصية**) هي عالم يعبق بالحلم، ومع هذا كلّه لم ينس الشّاعر تزويد لغته وشخوصه بتلك المقاومة التي ترفع الأشياء وتتحدّى قانون الرّقابة والاستسلام والتقليد، ومن الدّهشة، أنّ النهاية في صورتها الجناسية (**الشّرف/ الترف-سيف/ زيف**) بإيقاع مفردةٍ محذوفةٍ [**واستطبت (حياة) الترف**] ليكتب الشّاعر جوًّا ساحرًّا ساخرًّا؛ فاللّغة مريعة، راحلة، صامتة دون شرف الحلم وقوانين الأرض ونواميس السماء، فما قيمة السيف والعرش، إن لم يكن ذؤابته حادّة في سلطة الوجود في مقابل حياة الترف والإمارة والأوجه المستعارة، إنّ الدّم هو الوسام والشّارة والإمارة والحياة! ومرتبط بعدم المصالحة (ولو توجوك بتاج الإمارة)!.

هـ/ الوصية الخامسة: (ما وراء الحلم واللّغة والتجربة):

إذا كان النصّ يقوم على الدّراسة السّردية في حلميته الواقعية فإنّ الشّاعر في تكراره الملحّ للتيمة (لا تصالح)، هو نفاذ لقوة المقاومة البعيدة عن قدرة التخييل، يقول أمل:

لَا تصَالح

وَلَوْ قَال من مَال عِنْد الصِّدَام

"... مَا بِنَا طَاقَة لاستِنْشَاق الحسَام... "

عِنْدَمَا يَمْلَأُ الحَقُّ قَلْبَكَ:

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص328-329.

تَنْدَلِعُ النَّار إن تَتَنَفَّسُ

وَلِسَان الخِيَانَة يَخرُس

لَا تُصَالِح

وَلَو قِيل مَا قِيلَ مِنْ كَلِمَات السَّلَام

كَيْفَ تَسْتَنْشقُ الرِّئَتَان النَّسِيم المدنّس؟

كَيْفَ تَنْظُرُ فِي عَيْنِي امرَأة...

أَنْتَ تَعْرِف أَنَّكَ لَا تَسْتَطِيع حِمَايَتهَا؟

كَيْفَ تُصْبِحُ فَارِسَهَا فِي الغَرَام؟

كَيْفَ تَرْجُو غَدَا... لِوَلِيد يَنَام

-كَيْفَ تَحْلُمُ أَوْ تَتَغَنَّى بِمُسْتَقْبَل لغُلَام

وَهُوَ يَكْبُرُ-بَيْنَ يَدَيْكَ-بِقَلب مُنْكِس؟

لَا تصَالِح

وَلَا تَقْتَسِمُ مَعَ مَنْ قَتَلُوك الطَّعَام

وارو قَلْبَك بِالدَّم...

وارو التُّرَاب المقَدَّس...

وارو أَسْلَافَكَ الرَّاقِدِين

إِلَى أَن تَرُدّ عَلَيْك العِظَام![1]

حقّق (أمل دنقل) وظيفة اللّغة الثانية المغايرة، بأدوات النفي والنهي والشّرط (**لا تصالح–ولو–كيف–لا تقتسم**)، وهو أيضًا يوظّف جمل الاستفهام وهي من أكثر الجمل الطلبية تحوّلاً عن معناها الحقيقي وهو طلب الفهم إلى دلالاتٍ مغايرةٍ لذلك المعنى وهذه الدّلالات تستفاد من السياق وقرائن الأحوال " ولذلك نجد الشّاعر يوظّف هذه الجملة في قصيدته بشكلٍ كبيرٍ؛ إذ وردت هذه

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص330-331.

القصيدة ست عشْرة مرّة وأكثرها ورودًا الجملة التي ابتدأت بالأداة (**كيف**) التي يستفهم بها عن حالة الشّيء وتفسر بالقول على أي حال: لأنّها سؤال عن الأحوال العامة؛ إذ تكرّرت هذه الجملة سبع مرات "[1] في المقطع.

يتولد الإيقاع السيريالي سريعًا؛ فالمقاومة عنيفة وعدم المصالحة والتحريض على الثأر قد صار له شكل مفهوميّ جديد الغرابة والبساطة والمباشرة في قلق مستمرّ، دلالات تخاطب القلب والمشاعر والأحاسيس (**عندما يملأ الحقّ قلبك**)، تندلع الوصايا كسجلٍّ حافلٍ بكتابةٍ شعريةٍ رافضةٍ متأثّرةٍ بنصوص (**محمود حسن إسماعيل**) الصوفية العميقة و(**بدر شاكر السياب**) المأساوية (**وأحمد عبد المعطي حجازي**) المتوتّرة المكابدة، و(**لويس أراغون**) المتحرّرة و(**ت. س. إليوت**) الفلسفية الجديدة، وكلّها تأسيس لحلم السماء والأرض والدّم والنار والقلب والطفولة.

وفي توجيه أمريّ لغويّ مكرّر وبارزٍ يتجه إلى خيار واحد فقط (**وارو قلبك بالدّم/ وارو/ وارو**)، حتى يعود (**كليب**) حيًّا وكأنّه كلّ أصوات القصيدة تتضافر لتنفجر بروقًا ورعودًا وبراكين وزلازل رافضة الصمت والسلام، من هنا يزداد التوتر والتمرّد والاهتزاز والجنون والصراخ والغناء والخفاء والتجلّي.

و/ الوصية السادسة: (التكرار... يتهشّم):

إنّ حلم الثأر والنار والدّم عند (أمل دنقل) يحمل في تفاصيله الغائرة وأبعاده الرّاسخة، بصمات كلّ الرافضين عبر التاريخ، لكنه في نفس الوقت يبدو منفصلاً عنهم في شعرية التكرار الإيقاعي المستمرّ، يقول (أمل دنقل):

لَا تصَالح

وَلَو نَاشَدتك القَبِيلَة

باسْمِ حزن "الجَلِيلَة"

أَنْ تَسُوق الدَّهَاء

---

[1] – صبيحة حسن طعيس، الدلالات التداولية للجملة الطلبية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، جامعة الإسكندرية، مصر، مج 3، ع1، أفريل 2008، ص493-494.

وَتُبْدِي–لِمَن قَصَدُوك–القَبُول

سَيَقُولُون:

هَا أَنْتَ تَطْلُب ثَأْرًا يَطُول

فَخُذْ–الآن–مَا تَسْتَطِيع:

قَلِيلًا مِنَ الحَقِّ...

فِي هَذِه السَّنَوَات القَلِيلَة

إِنَّهُ لَيْسَ ثَأْرَكَ وَحْدَكَ

لَكِنَّهُ ثَأر جيل فجيل

وَغَدًا...

سَوْفَ يُولَد مَن يَلْبِسُ الدِّرْعَ كَامِلَة

يُوقِدُ النَّار شَامِلَة

يَطْلُب الثَّأْر

يَسْتَوْلِد الحَقَّ

مِنْ أَضْلع المسْتَحِيل

لَا تصَالح

وَلَو قِيلَ إِنَّ التَّصَالحَ حِيلَة

إِنَّهُ الثَّأْر

تَبهت شُعْلَته فِي الضُّلُوع...

إِذَا ما تَوَالَت عَلَيْهَا الفُصُول...

ثُمَّ تَبْقَى يَدُ العَار مَرْسُومَة (بِأَصَابعهَا الخَمْس)

فَوْقَ الجِبَاه الذَّلِيلَة![1]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص331-332.

يقوم التكرار في هذا المقطع على التشكيل المستمرّ في بناء لغةٍ جديدةٍ كلّ مرّةٍ، وهو الذي ''نجده أساسًا لنظرية القافية في الشّعر ''[1] فيتردّد في النص ليعيد أطرافه جميعًا مهما تباعدت إلى بؤرةٍ واحدةٍ وهي اللّازمة نفسها ''[2]، والتي تكون طيفًا مهيمنًا '' وإلحاحا على جهة هامة من العبارة ''[3]، وإظهارًا للتدفقات '' الأزمة النفسية التي يعيشها الشّاعر ''[4]، وكأنّ التكرار المتواصل في التركيب اللّغوي (لا تصالح) المرتبط بروح القبيلة وتاريخ الحزن والدّهاء والحروب والحيلة، هو تكرار خاصّ مختلف تمامًا ما قد نسميه "**جملة ثقافية** cultural sentence"[5] في تهريب نسقي وحركة دلالية خارقة للزّمن ومضمرة في الخطاب فالتيمة المكرّرة تمثّل عبثية الشّرط الإنساني للثأر، موصلاً كلّ الصور الجزئية للدّم والنار في هذيان محموم، (**إنه ليس ثأرك وحدك/ لكنه ثأر جيل فجيل**)؛ فالتيمة المكرّرة (**لا تصالح**) تتابع صور الولادة (**من يلبس الدّرع**) وصور الموت والثأر (**إنه الثأر**)، '' صورة رفض الصلح مقابل الذهب ''[6]، فكلّ هاته الصور في تتابعها وتكرارها وتهشّمها أكثر توغلاً في الصوت والصمت والصدى والهمس واللّمس والاتصال والانفصال في عبثية استحضار الجباه الذليلة لكنها عند (**سبارتكوس**) بالموت محينة لأنّه لم يحنها حية!!

مُعَلَّق أَنَا عَلَى مشَانِقِ الصَّبَاح

وَجَبْهَتِي–بِالموْت–مُحِينَة

لِأَنَّنِي لَمْ أَحنْهَا... حيه![7]

---

[1] – مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص117.

[2] – وهب رومية، الشّعر والناقد (من التشكيل إلى الرؤيا)، سلسلة عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع331، سبتمبر 2006، ص40.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص231.

[4] – إبراهيم خليل الشبلي، رؤيا الموت والحياة بين لوركا ونازك الملائكة (دراسة مقارنة)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص78.

[5] – سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة)، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2014، ص143.

[6] – محمد ماجد مجلي الدخيل، توظيف التراث الأسطوري في ديوان أقوال جديدة في حرب البسوس، مجلة قراءات، كلية الآداب واللغات، جامعة مصطفى أسمطبولي، معسكر، مج 2، ع2، جوان 2000، ص

[7] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 110 .

والشّاعر في تكراره الدّائم ومفارقاته وضدّياته '' يعمل على وتيرة رفع التوتر الإيقاعي الذي يُسهم بدوره في جعل القارئ يتلقى صدمة المفارقة؛ إنّه يفسخ حيّزًا جديدًا لرؤيةٍ حقيقةٍ العلاقة بين الأب والآخر الغريب؛ فالشّاعر هنا يقف موقف المقهور من المخاطب الذي يقبل على توقيع معاهدة صلح رتبت بنودها لتنال من كرامته وإنسانيته ''[1]ويبقى النص قويا منفعلاً ضاجًّا صارخًا حارًّا.

ز/ الوصية السابعة (المفارقة: نصًّا كاملاً...):

بني الشّاعر وصاياه على شكل حكايا تراثية، تبدأ الرغبة في امتلاك كلّ مفردات اللّغة وأصواتها وليوزع الزّمن تحولاته المثيرة على النصوص كلّها تستوجب '' تحوّلاً في دقّة الأحداث وهو ما يؤدّي إلى خلق جيل آخر من المفارقات قوامها الزّمن والحدث ''[2]، يقول (أمل):

لَا تصَالح، وَلو خَدَرَتك النُّجُوم

وَرَمَى لَكَ كهَانَهَا بِالنَّبَأ...

كُنْتُ أَغْفِر لَوْ أَنَّنِي مِت...

مَا بَيْنَ خَيْطَ الصَّوَاب وَخَيْط الخَطَأ

لَمْ أَكُن غزِيًا

لَمْ أَكُن أَتَسَلَّل قُرْب مَضَارِبهم

أَوْ أَحُوم وَرَاء التُّخُوم

لَم أَمُد يَدًا لِثِمَار الكُرُوم

أَرْض بُستَانهِم لَمْ أَطَأ

لَمْ يَصْح قَاتلِي بِي: "انتبه"!

كَان يَمْشِي مَعِي...

ثُمَّ صَافَحَنِي...

---

[1] – صليحة سبقاق، المفارقة اللفظية في قصيدة لا تصالح (من الابراز إلى النقش الغائر)، مجلة آداب، جامعة ذي قار، العراق، ع23، 2017، ص37.

[2] – ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا)، ، ص129.

ثُمَّ سَار قَلِيلًا...

وَلكِنَّهُ فِي الغُصُون اختَبَأ!

فجْأة:

ثَقَبَتْنِي قَشْعَرِيرَة بَيْنَ ضِلْعَيْن...

وَاهتَزَّ قَلْبِي-كفقَاعَة-وافَثَأ!

وَتحَامَلتُ، حَتَّى احتَلَمْتُ عَلَى سَاعِدِي

فَرَأَيْتُ: ابنَ عَمِّي الزَّنِيم

وَاقِفًا يَتَشَفى بِوَجْه لَئِيم

لَمْ يَكُن فِي يَدِي حربَة

أَوْ سِلَاح قَدِيم

لَمْ يَكُن غَيْرَ غَيْظي الذِي يَتَشَكَّى الظَّمَأ[1]

لا مناص للشّاعر من استلهام التراث عندما يُشير إلى فتح "**عمورية**"*، عندما أخبر المنجمون (**المعتصم بالله**) أنّ الوقت غير مناسب لفتحها، لكنه لم يستمع لأقوالهم وكان النصر من نصيبه؛ فالشّاعر يشتغل على مفردات "**الزّمن الثقافي**"** ونفيه في سطوة غرائبية وسريالية حادّة عندما يقوم بتجسيد وتكثيف تجريديّ في إحياء كلّ عناصر المفارقة عبر التاريخ وأضدادها وصراعها الدّائم بين (**الصواب والخطأ**) بين (**الغفران والثأر**)، بين (**العدل والظلم**)، بين (**العقل والقلب**) ليتوصّل الشّاعر يقينًا أن يكون الشّعر والانتباه الدّائم مكانًا يعيش داخله غير مكتفي بالبساطة ومفردات اليومي والتراثي؛ بل يلجأ إلى وسائل وأدوات وهو شعرية لتشكيل إيحاءاتٍ نفسيةٍ نابضة بالحياة.

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص332-334.

* فتح عمورية: سنة 223هـ/ 838م أبرز المعارك بين المسلمين والبيزنطيين في عهد المعتصم بالله وكان سببها اعتداء الامبراطور البيزنطي (تيوفيل بن مخائيل) على يعطى الثغور والحصون على حدود الدّولة الإسلامية وقد بلغ المعتصم صيحة امرأة مسلمة (وامعتصماه) فأجاب: لبيك لبيك وجهز جيشا ضخما لإنقاذ المسلمين.

** الزّمن الثقافي: اتساع الزّمن لتغيير العلاقة في فعل الابداع بين الخلاق وحركة الخلق.

والشّاعر يحذّر المتلقي من العدول عن الثأر ويجزم أنّه لم يكن (**غازيا**، **متسلّلا**، **سارقا**) و" يقصد بالجزم النفي القاطع الذي لا يحتمل الشّك وجاء بالفعل كان المثبت مرتين "[1].

في نّص مفتوح لا نهائي، يصدمنا ولسنا ندري كم هي قدرته في لمس الأصوات وتشخيصها في فجائية الثورة والموت والصراع والنحت في لغة ثانية عارية!! (**ثقبتني قشعريرة بين ضلعين/ واهتز قلبي–كفقاعة–وانفثأ!**)، وعلينا أن ننتظر غيظ الشّاعر وفورته وخطواته مع أنّه يبدو أنّه ليس على عجلة من أمره فهو ينهمك في عزف النصوص بعد فترة صمت طويلة.

ح/ الوصية الثامنة: (حبال الإيقاع الخطي):

اهتم (أمل دنقل) بظاهرة القبض على الفكرة من خلال تدويرها إيقاعيًّا أو كلّما أطلق عليها (**جون كوهين Jean Cohen**): "قطب الإنشاد التعبيري"[2] فتتنوّع الإيقاعات بين لازمة متكرّرة وتتابع إيقاعي لرموز الطبيعة واستدعاء نموذج صلاة مقدّسة (**ترانيم**)، وتقريرية ساكنة (**تعدّد القوافي**) والأقواس (**كتابة خارج الكتابة**) وأدوات التشكيل (**النفي**، **النهي**، **الأمر**، **الاستفهام**، **التعجب**، **الحذف**، **الشّكل الطباعي**...):

لَا تصَالح

إِلَى أَنْ يَعُود الوُجُود لِدَوْرَته الدَائِرَة:

النُّجُوم... لِميقَاتِهَا

وَالطُّيُور... لِأَصْوَاتِهَا

وَالرِّمَال... لِذَرَّاتِهَا

وَالقَتِيل لطفْلَته النَّاظِرَة

كُلّ شَيء تَحَطَّم فِي لَحْظَة عَابِرَة:

---

[1] – حمدة خلف مقبل العنزي، المقاربة التداولية في الشّعر العربي المعاصر (قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل نموذجا)، حولية كلية اللّغة العربية، جرجا، مصر، ع24، ج14، 1442هـ/ 2020م، ص13896.

[2] – جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ص90.

الصِبا–بهجة الأهل–صوت الحصانِ–التعرف بالضيفِ–همهمة القلبِ حين يرى برعمًا في الحديقةِ يذوي–الصلاة لكي ينزل المطر الموسمي–مراوغة القلبِ حين يرى طائر الموتِ

وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة

كُلُّ شَيء تَحَطَّم فِي نزْوَة فَاجِرَة

وَالذِي اغْتَالَنِي: لَيْسَ رَبًّا...

لِيَقْتُلَنِي بِمَشِيئته

لَيْسَ أَنْبَل مِنّي... لِيَقْتُلَنِي بِسكّينَته

لَيْسَ أَمْهَرُ مِنّي... لِيَقتُلَنِي باسْتِدَارته المَاكِرَة

لَا تصَالِح،

فَمَا الصّلح إِلَّا مُعَاهَدَة بَيْن ندين...

(فِي شَرف القَلْبِ)

لَا تَنْتَقِصُ

وَالذِي اغْتَالَنِي مَحض لِصٍّ

سَرَقَ الأَرْضَ مِن بَيْن عَيْنِي

وَالصَّمتُ يُطْلِقُ ضَحْكَتَهُ السَّاخِرَة![1]

اختار (أمل دنقل) تأسيس كتابةٍ جديدةٍ؛ فهو يعرض الأوجه الخادعة في مقابل تشابك لغة الشّعر وانتظار الإيقاع المأساوي في توزّعه (**الصبا–البهجة–صوت الحصان–الضيف–الهمهمة–الصلاة–اللّهفة...**)، تتضافر الموجودات (**النجوم–الطيور–الرمال–القتيل**) وعناصر الإحساس الدّاخلي في صيغٍ شعريةٍ وأسئلةٍ استفهاميةٍ متتاليةٍ متعاضدةٍ والقلب هو (**الكادر**) الذي يجعل النص كلّه في هذه المشاهد نصًّا راسخًا في ميثاقه وبيانه ونشيده الأبدي (**لا تصالح**).

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص334-335.

خطيئة الثأر، رسم أخير لمشهد حاسم نزّاع إلى التغيير عن ميتافيزيقية الولادة والانبعاث مشحون بالدّم واللّصوصية والاغتيال والخديعة والسّرقة والضحكة المريرة، يجعل إيقاع النصّ حالة يغلب عليها هاجس الحذر والغواية؛ فالصوت يعلو وينخفض في فعلٍ ماضٍ جامدٍ يفيد النفي (**ليس أنبل مني/ ليس أمهر مني**) يتساءل ويستنكر ويستجيب ويتأمل ويتعجب (**والصمت يطلق ضحكته السّاخرة!!**).

ط/ الوصية التاسعة: (شَهيق الحَرائق):

في ظاهرةٍ متفردةٍ (أمل دنقل) يعيد ترسيخ حرائقه كلّ مرّةٍ في سبيكة واحدة (**لا تصالح**)، لتبقى ملامح الاشتعال في كلّ نص جديد فهو مخلص للغته وموقفه ومتناقضات الحياة وتجربته وصمته:

لَا تصَالح
وَلَو وَقَفْت ضِدَّ سَيْفِكَ كُلُّ الشّيُوخ
وَالرّجَال التي مَلَأَتْهَا الشّرُوخ
هَؤلَاء الذِينَ يُحِبُّون طَعْم الثريد
وَامْتِطَاء العَبِيد
هَؤُلَاء الذِينَ تَدلّت عَمَائِمُهُم فَوْقَ أَعْينهُم
وَسُيُوفهم العَرَبِيَّة قَد نَسِيَت سَنَوَات الشّمُوخ
لَا تصَالح
فَلَيْسَ سِوَى أَنْ تُرِيد
أَنْت فَارس هذَا الزّمَان الوَحِيد
وَسِوَاكَ... المسُوخ![1]

[1] – المصدر السابق ، ص335-336.

أمل دنقل شاعر وإنسان يملك حسًّا فنيًّا مرهفا وموهبته في اقتناص متناقضات الحياة اليومية وطاقة تخييلية غنيةٍ وتجربةٍ نقديةٍ استدعائيةٍ حافلةٍ بالتراث والأقنعة والرّموز والأساطير في دينيتها وتاريخيتها وشعبيتها؛ فبقي مخلصًا بكلّ صمته وآلامه وشروخه للكلمة، يعمل على إغنائها وإعلائها وتغايرها ولم يضرب في كلّ اتجاه، فيصبح كالمنبت الذي لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى بل ظل وفيًّا لتجربته الجرانيتية وإن خرج منها فإلى أشكال شعرية وثيقة الصلة بما يحلم وما سيكون!

وقدرة الشّاعر كانت في توظيف العلاقات الغريبة في النص لتصوير روح الخذلان والخنوع الغريبين (**هؤلاء الذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم**)؛ فالآخرون غير مكترثين يعيثون في الأرض فسادًا وفي سبيكةٍ جديدةٍ ينتهي إلى حقيقته ونيرانه المشتعلة (**أنا فارس هذا الزّمان**)!

فما بين تكرار الأصوات الجهرية الانفجارية في القصيدة كلّها (**الهمزة–الباء–الدّال–الضّاد–القاف**) وكثرتها في مقابل الأصوات اللّينة الرّخوة الجوفية (**السّين–الهاء–الفاء–الظاء**) تظهر ملامح الفروسية والثأر والوقوف والشّموخ في مقابل ملامح المسوخ والعبيد والانحناء والسّقوط فالقلب والدّم شاهدان (لا تصالح)!

لغة دالة	الإيقاع التكراري
الدّم	11
القلب	11
اليد	8
العين	7
الضلع	3
الرأس	3
الوجه	2
الجبهة	2
العظام	1

الكف	1
الأصابع	1
الرئة	1
اللّسان	1
السّاق	1
السّاعد	1
لا تصالح	

ي/ الوصية العاشرة (من قال لَا في وَجه مَن قاَلوا نعم!):

في الحوارية طويلة بين حلم الثأر الدّائم، يخرج الشّاعر إلى العالم الواسع في تناصّ ذاتي مع عنوان قصيدته في وصية أخيرة:

لَا تصَالح

لَا تصَالح![1]

ذات الشّاعر تحاول أن ترتاد كلّ مفردات اللّغة، لكنها تصغي إلى إيقاعٍ واحدٍ في خصومة مع (**الله**) وطفولته الضائعة وسيفه المصقول ورائحة المطر، حين يهبط بسخاء على طوب قريته وترابها وأشجارها باحثًا عن لحظة النشوة السّاخرة، من كان سمكة ملوّنة في أعماق البحار، لكن الحلم ينتهي إلى يقظة والإغماء إلى إفاقة والسّكر إلى صحو، فيكتشف قبح العالم وواقع الخنوع والسّقوط ويكتشف رغبة البطل الواحد والشّاعر الواحد والرّفض الواحد واللّغة المتشظّية الثانية:

لا تصالح!

[1] – المصدر السابق، ص336.

البـاب الثـالـث

الفـصـل الثالـث

فردوس الطفولة المفقودة

" ديوان أوراق الغرفة رقم8"

أولاً: ألوان الفجيعة الفادحة:

(ضدّ من–زهور–السّرير–لعبة النهاية–ديسمبر–الطيور–الخيول–مقابلة خاصة مع ابن نوح–خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدّين).

ثانيًا: شقاء الحلم: (بكائية لصقر قريش–قالت امرأة في المدينة).

ثالثًا: غضارة ونضارة الذّاكرة:

(إلى محمود حسن إسماعيل)

رابعًا: الحضور النابه والاحتضار المرح:

(الجنوبي)

أولاً: ألوان الفجيعة الفادحة: (ديوان أوراق الغرفة رقم 8)

1-الألوان حبلى بالموت والذّكريات (قصيدة: ضِد مَنْ):

" إذا كانت القراءة طقسًا طويلاً يسبق الجنازة

فإن الكتابة مقاومة أبدية للموت ".

" الباحث "

أتت المجموعة الشّعرية (أوراق الغرفة 8) للشّاعر أمل دنقل واسعة الأفق؛ فالشّاعر نهل من مصادر وهي جديدة وتجربة مغايرة وبشكل خاصّ بعد أن حسم الصراع لصالح الموت كلوحة تكعيبية غريبة متطرفة في عقود دلالية مبتكرة، وعنوان الدّيوان ليس من اختيار الشّاعر؛ فالدّيوان يحمل قصائد وأوراق (أمل) الأخيرة قبل وفاته، تقول عبلة "الرويني" «بعد مضي 9 أشهر على زواجنا... ورم صغير في جسد أمل يتزايد يومًا بعد آخر... قال الطبيب بعد ثلاثة أيام فقط من ظهور الورم... هو (السّرطان)»[1]، وسُمي الدّيوان بـ (**أوراق**) لأنّها قصائد شعرية ومسودات غير مرتبة وغير مكتملة*، فنجد الدّيوان يبدأ بقصيدة (**الورقة الأخيرة: الجنوبي**)، ولكنها الورقة الأخيرة في تجربة (أمل دنقل)، كما أنّ القصائد غير مؤرّخة لا بالسّنة ولا بالشّهر كباقي القصائد السّابقة.

والدّيوان يضمّ القصائد الأخيرة التي كتبها (أمل) في فترة مرضه من سبتمبر 1979 إلى أواخر ماي 1983، في غرفة رقم (8) في الدّور السّابع من المعهد القومي للأورام بالقاهرة، وعلى حائط الغرفة لوحات فنّية منتشرة (صور كاريكاتورية، قصائد شعر، صور القاصّ يحي الطاهر عبد الله، بطاقة ياسر عرفات، رسم جورج البهجوري، قصيدة حسن طلب "زبرجدة إلى أمل دنقل"، وقصيدة

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص112.

* حادثتني الصحفية زوجة الشّاعر (أمل دنقل) الصحفية (عبلة الرويني) عبر رسالة نصية حيث أكدت أن القصائد في ديوان (أوراق الغرفة 8) لم تكن كاملة ومنها قصائد هي أطول كثيرا مما نشر في صورتها النهائية كقصيدة (السرير).

"**ضد من**" التي نُشرت في جريدة الأهرام) والتي كانت بدايتها على علبة كبريت صغيرة كتب عليها الشّاعر العتبة الأولى في يناير 1982*:

فِي غُرَف العَمَلِيَّات

كَانَ نقَاب الأَطِبَّاء أَبْيَض

لَوْنُ المعَاطف أَبْيَض

تَاج الحَكِيمَات أَبْيَض، أَردِيَةُ الرَّاهِبَات

الملَاءَات

لَوْنُ الأسرَّة، أَرْبِطَةُ الشّاش وَالقُطْن

قُرص المنَوِّم، أُنْبُوبَة المصْل

كُوبُ اللَّبَن

كُلُّ هَذَا يَشِيعُ بِقَلْبِي الوَهَن

كُلُّ هَذَا البَيَاض يَذكِّرُنِي بِالكَفَن!

فلِمَاذَا إِذَا مُتُّ...

يَأْتِي المعزُون مُتَشِحِين...

بشَارَات لَوْن الحِدَاد؟

هَلْ لِأَنَّ السّوَادَ...

هُوَ لَوْنُ النَّجَاة مِنَ الموْت

لَوْنُ التَّمِيمَة ضِدَّ... الزَّمَن

ضِدَّ مَن...؟

وَحتَّى القَلب–فِي الخَفَقَان–اطْمَأَنَّ؟!

* قصيدة (ضد من) حسب ما أخبرتني به زوجته (عبلة الرويني) فقد كتبت كمحاولة أولى في (يناير 1982) وانتهت في صورتها النهائية في (11/ 05/ 1982) "المستشفى حزيران 1982"، ونشرت إلى جانب مقابلة أجراها مراسل الصحيفة مع الشّاعر أثناء مرضه.

* * *

بَيْنَ لَوْنَيْن: أَستَقْبِل الأَصْدِقَاء...

الذِينَ يَرَوْن سَرِيري قَبْرًا

وَحَيَاتِي... دَهْرًا

وَأَرَى فِي العُيُون العَمِيقَة

لَوْن الحَقِيقَة

لَوْن تُرَاب الوَطَن![1]

احتل اللّون الأبيض مساحة النصّ كلّه في ابتكار خلاق ونظرة تجديديته متفجّرة؛ فيظهر ممتزجًا ومختلطًا بكلّ الألوان المتمرّدة الدّاكنة، وقد أتي برّاقًا لامعًا غريبًا تحت ظلّ عتبة عنوان حارق (**ضد من**)، فبنية العنوان " عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وايديولوجية وهي وسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم "[2].

الشّاعر يمتزج بالبياض باحثًا عن ذاته مع الإلحاح على دهشة السّؤال (؟) في خليطٍ بارعٍ ومزجٍ دقيقٍ ما بين مفتتّح مجهولٍ محذوفٍ وترسيخٍ لروح المواجهة والحضور النابه المشرق، ما بين تصوير وامض لفلسفة الوجع، ولغة تسبح وتغوص، ترفرف، وتصطفق تتهادى وتتراكض، تحوم وتحلق، لذلك ترتكن إلى شبهات عارمات ساكنات (**لون الأسرة/ أربطة الشّاش/ القطن/ قرص المنوم/ أنبوبة المصل/ كوب اللّبن**)، " وهي تمثل المحيط القريب من الشّاعر وذاته الملتصق به "[3]، لتتجلّى ثنائية (**الأبيض والأسود**) في ضدّية لافتة تتسم بالتدفق على نحو بالغ الثراء وتمنح النص مذاق البحث عن الحقيقة.

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص368-369.

[2] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص226.

[3] – لحسن عزوز، الميتا لغة في شعر أمل دنقل (ديوان أوراق الغرفة 8 أنموذجا)/ دراسة سيميائية تحليلية، عالم الكتب الحديث ، إربد ، عمان ط 1 ، 2018 ،ص24.

ولأمل دنقل في تقنية الحوار قيمة دلالية لا يدانيه فيها أحد تتمثّل في قدرته على استحداث (**حوارية شيئية**) كنسجٍ لغويٍّ ذهبي يفتح الآفاق أمام تجربة وجودية أتية، لكنها حاضرة بشغف وحيرة وذهول أمام (**الملاءات/ أردية الراهبات/ تاج الحكيمات/ لون المعاطف/ نقاب الأطباء**) ولا شكّ أنّ (أمل) الباحث عن الشّعر والمنغمس بطبيعته في قلب الحياة وميادين القاهرة هو باحث أيضًا عن مشروع مضادّ يشكل هدفًا حتميًّا لا بديل عنه في هذا الزّمان المختلف وهو بطبيعته وحركته الواعية ورغبته الأصيلة في التحول من الذّاتية إلى الجمعي فيسعيه الدّائم، وهو ما نسميه تنوع في الوحدة (Variety in Unity)، وكأنّه يحشد كلّ موارده اللّغوية والفكرية والإيقاعية ليضيء ذاته وتجربته رغم إشاعة كلّ عناصر الموت (**الوهن/ الكفن/ المعروف/ لون الحداد/ السّواد/ الموت/ قبرا**)؛ وليتضح من بداية اتكاء الشّاعر على ضمير المتكلّم في وحدة شعرية جديدة قلقة: (**فلماذا إذا مت؟**).

يبوح الشّاعر في تداعيات إيقاعية متشظّية عن رسوخ اللّحظة الرّاهنة فهي محو لكلّ الأزمنة والتمائم والألوان فـ (**القلب الخافق**) الذي يرى والرّوح التي تشف والدّاخل الذي ينتظر، كلّها تتفق على أمر واحدٍ، يكاد يكون حاسمًا في جوهرية اللّون (**الأبيض/ الأسود**) الذي ينطوي وينجوي في لوحة (**التراب/ الحقيقة/ العيون**) بشموسٍ دؤوباتٍ حانياتٍ وأقمار غاوية تتضوّر في لهبياتها ونيرانها الزّرقاء والخضراء والحمراء والصفراء وربما الحرائق السّوداء!!.

وكأنّما الشّاعر لا شيء يجلجل في ضميره الهيمان الصادي، ولا شيء يصلصل في جسده سوى الخفقان واللّاإطمئنان والوساوس والظنون ومغبة استلحاق الشّعر بالذّات والحاضر فقط وتبديد ما كان وما سيكون في كثافة نصية (**وأرى في العيون العميقة لون الحقيقة، لون تراب الوطن!**)، '' هو التفات عميق إلى التأمل الجواني مبني على المزاوجة السّابقة بين الموت والنجاة وبين الأبيض والأسود ''[1].

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص551.

الشّاعر في مقاومة حيوية كما القارئ النموذجي المقاوم والحيوية تنطوي على إيقاع الجسد العاشق للحياة، والشّوارع، وهو الذي ينفجر وينتشر شراراتٍ ونثارات لونية محتدمة، يتغاير ويتعابر، يتساكن ويتقابر، يتمادى وينحسر وكأنّ الحضور والتمرّد هاجسه والتلجلج والاختلاج والتهرّج ديدنه وهو لا يصبو إلى حلم إلا ليندثر ويبزغ من أطيافه وخيالاته وأنواره، حلم آخر... يمض النفس ويمرضها أو يفرح بها ويسعدها أو يتعالى بها إلى الصمدية العليا أو ينخفض بها أسفل سافلين؛ ولأنّ الإيقاع (the rhythm) متواشج مشتجر في فضاءات النص التشكيلية " تكاد تكون الثنائيات الضّدّية في بنية انفعالية "[1]، أن تلتئم وتلتغم، تتجاذب وتتنابذ مع اللّحظة الراهنة لتشكيل عهد خاص، يرتعش وينتشي من عناصر المحيط الخارجي القريب وهنا " الذّاكرة استعانت بالمكان لتنظيم نفسها "[2].

على أن هذا الحلم الذي يتمادى في الأصائل والظلال لا يقرّ على حال في قصيدته **(زهور)** ولا يكن له بال؛ بل ينصرف إلى السّراب والانتظار والقلق الدّائم ويعرض بعض أوتاده وأصواته الكابوسية فتعم الفوضى اللّونية ذات الهندسات الموحشة، لكنها ساحرة وكأنها دائما في مهبّ الغرار!

2-غصة الفرح وتنهيدة العزلة (قصيدة: زهور)

لا أظنّ أنّ عنوان القصيدة **(زهور)** يستطيع الوصول إلى تلمس مناخات الدّاخل بل التجربة الجديدة في فواجعها دون انتظار نوافذ الأمل والحياة، والسّلال والورود والبطاقات الصغيرة بتركيب لغوي ينكشف ويتخافى " حتى تبدو هذه القصيدة لأوّل وهلة بسيطة الشّكل والمعاني "[3]، ودون صور تتزاحم وتتابع ودون تتبع لآثار الإيقاع في الأحافير واللّقى والمستحاثات والرّسوبيات الشّعرية وخصائص اللّغة العارية الثانية المختلفة المروية المخضبة، حيث الشّغف بالمحيط الخارجي والأشياء واللّون الملتصق بالغرفة*:

---

[1] – ميمونة محمد مدخلي، سيمائية اللّون في قصيدة (ضد من) لأمل دنقل، مجلة كلية دار العلوم، جامعة الغيوم، مصر، ع47، شتاء 2017، ص167.

[2] – نبيل سليمان، وعي الذات والعالم (دراسات في الرواية العربية)، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ط1، 1985، ص144.

[3] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص540.

* مشاهد باقات الزّهور واضحة في فيلم (الغرفة 8) لعطيات الأبنودي حول الشّاعر أمل دنقل.

وَسِلَال مِنَ الوَرْد

أَلْمَحُهَا بَيْنَ إِغْفَاءَة وَإِفَاقَة

وَعَلَى كُلِّ بَاقَة

اسمُ حَامِلِهَا فِي بِطَاقَة

....

تَتَحَدَّث لِي الزَّهَرَات الجَمِيلَة

أَنَّ أَعْيُنَهَا اتَّسَعَت–دَهْشَة–

لَحْظَة القَطْف

لَحْظَة القَصْف

لَحْظَة إِعْدَامِهَا فِي الخَمِيلَة!

تَتَحَدَّثُ لِي...

أَنَّهَا سَقَطَت من عَلَى عَرْشِهَا فِي البَسَاتِين

ثُمَّ أَفَاقَت عَلَى عَرْضِهَا فِي زُجَاج الدَّكَاكِين أوْ بَيْنَ أَيْدِي المنَادِين

حَتَّى اشْتَرَتْهَا اليَدُ المتَفضّلَة العَابِرَة

تَتَحَدَّثُ لِي...

كَيْفَ جَاءَت إِلَيَّ...

(وَأحْزَانُهَا الملَكِية تَرْفَع أَعْنَاقَهَا الخضر)

كَيْ تَتَمَنَّى لِي العُمْر!

وَهِي تَجُود بِأَنفَاسِهَا الآخِرَة!

كُلّ بَاقَة...

بَيْن إِغْمَاءةٍ وَإِفَاقَة

تَتَنَفَّس مِثْلِي–بالكاد–ثَانِيَة... ثَانِيَة

وَعَلَى صَدْرِهَا حَمَلْتُ–رَاضِيَة...

اسمَ قَاتِلِهَا فِي بِطَاقَة![1]

في مشهدٍ وجداني مؤثّر وحضور وجنون وقطف وقصف وباقة وبطاقة وإغفاءة وإفاقة والزّهرات الجميلة والجميلة والخميلة والبساتين والدّكاكين وكأنّه محقب حيثياته ودقائقه وتفاصيله في سرير الإيقاع الدّائم وفي إيقاع الحياة البدئي، وفي التطاير المرير لحظة إعدام الزّهرات وسقوطها وهو سقوط للجسد الرّافض داخل اللّامرئي في لوحات التجربة الملهمة أو الهلاك والتهالك لروح (أمل دنقل)، التي تقوى على غير الحركة والحياة!

ولأنّ أيقونة الطبيعة (**زهور**) والإشراقات الحوارية (**تتحدّث لي**) مكرّرة مرّتين ونهايات البدايات (**اسم قاتلها في بطاقة**) هي التي تتجلّى في تجربة زمنية كثيفة جدًّا في الايقاعات السّريعة المتتالية للقافية: (**إفاف**/ ه، **باق**/ ه، **بطاق**/ ه، **الجميل**/ ه، **الخميل**/ ه، **القط**/ **ف**، **القص**/ **ف**، **البساتي**/ **ن**، **الدّكاكي**/ **ن**، **المنادي**/ **ن**، **العابر**/ ه، **الآخر**/ ه، **ثاني**/ ه، **راضي**/ ه)، وهي كلّها " تساهم في إغناء البنية الدّرامية للقصيدة فتتبادل الحواس والمدركات بين الأشياء من خلال التشخيص والتجريد "[2]، والتكرار والتكثيف " حسب الشّحنة العاطفية والأيديولوجية المتحكمة في لحظة الإبداع "[3]، ليتحوّل الشّاعر إلى راوٍ، "يروي لنا تجربة الزّهرات ليدفعنا طوعًا إلى مشاركته مرارة الإحساس بموقف مواجهة الموت "[4]، لكن الشّاعر في رواحه ومجيئه من فلك إلى فلك من مقطع إلى مقطع عبر وحداتٍ دلاليةٍ:

* وصف الزّهور (حضور).

* حوارية الشّاعر والزّهرات (حضور).

* تحوّلات وأُفُول (حضور/ غياب).

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص370-371.

[2] – أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر النار، ص203.

[3] – عبد السلام المساوي، البيات الدّالة في شعر أمل دنقل، ص371.

[4] – صليحة سبقاق، التكثيف الدّلالي وشعرية الأصوات في (زهور) لأمل دنقل دراسة في منظور أسلوبية التلقي، مجلة الآداب واللغات (مجلة علمية محكمة دولية نصف سنوية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، مج6، ع1، 11 جوان 2020، ص110.

* مقاومة (حضور عنيف).

* التوهج بالموت (غياب عنيف).

وكأنّ (أمل) يختصر احتضار الحياة (**الزّهرات**) وعناصرها وأدواتها ويستنهضها من أفولها النجمي إلى الذّهول والزّهو والتوهج والسّطوع والانبهار والسّكون وكأنها تتحاذق وتتقاطع وتتطابق دون خططٍ سابقةٍ ولا ذاكرةٍ مشحونةٍ ولا شجونٍ لاحقةٍ، فيما الحضور والغياب، ناظمًا رؤيا فنّية شكلية دلالية في تضاريسها وامحائها، وحين لا يكتمل النقصان ولا يتكامل، يكون القمر المفضض وعدًا غير موفى به كالحب يكون بدرًا كاملاً في نقصانه وهلالاً ناقصًا في اكتماله.

أمل دنقل يرسم في مرحلة الموت حركة المدّ والجزر والمياه والأنوثة والخصوبة والتلامح والتلاقح وهي أحابيل فنّية تخصب النص التشكيلي المعقود على التحول في ديوان لم يهمله الموت كتابة عنوانه برحيله حتى وإن بدا للوهلة الأولى في قمة ثباته (المطلع الأول للقصائد)، إلاّ أنّ حوارًا غامضًا ينسرب في سديمه وهو كأنّما يتعرّج ويتحلزن ويتولى ويتداور دون أن يتداركه أو يدركه في هذه الحركة اللّولبية التي تتسامى في قصيدة (**السّرير**)!



قصيدة جديدة من: أمل دنقل

زهور

تناولت الدوحة فى افتتاحية العدد الماضي قضية الشاعر الكبير أمل دنقل الذى يرقد الآن مريضاً فى إحدى مستشفيات القاهرة ، يصارع المرض ، حيث تحيط به قلوب محبيه من قراء الشعر الرفيع فى الوطن العربي كله ، وقد أرسل لنا « أمل » هذه القصيدة الجديدة الرائعة ، مع رسالة قصيرة يقول فيها :

« قرأت اليوم كلمة الدوحة ، وأشكركم على العاطفة التى أملت عليكم الوقوف بجانبي فى هذه الأيام . وأرجو أن ألفت انتباهكم إلى أن علاجي الآن صار على نفقة الدولة بقرار من رئيس الوزراء ولم يعد هناك لاثارة ـ لا أستحقها ـ حول نفقات العلاج . وأرفق لكم قصيدة كتبتها بالأمس . تحياتي للجميع ، وأرجو أن تطمئنهم وتطمئن ـ أمل دنقل » .

عنوان أمل لمن يشاء أن يكتب إليه من عشاقه ومحبيه هو « شارع القصر العيني ـ معهد الأورام ـ القاهرة » .

..وسلال من الورد ؛
ألمحها بين إغفاءة وإفاقه
وعلى كل باقه
كلمة في بطاقه

... ...

تتحدث لي الزهرات الجميله
أن أعينها اتسعت ـ دهشةً ـ
لحظة القطف ،
لحظة إعدامها .. فى الخميله!
تتحدث لى..
أنها سقطت من على عرشها في البساتين ،
ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين ،
أو بين أيدي المُنادين ،
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابره
ثم جاءت إليَّ ..
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر !
وهي تجود بأنفاسها الآخره !!

● ● ●

(آه .. أيتها الزهرة الباكيه
إنني أتشبث بالغصن ـ طيلة ساعاتي الباقيه
أتنفس ـ بالكاد ـ ثانية .. ثانيه)

... ...

كل صبح وليد
أتنقل ـ مثلكِ ـ بين الإناء الصناعي
والبسمة الكاذبه
غير أنكِ حين تموتين ..
ترتحلين بألوانك الصاخبه
وأنا ليس لي غير لون وحيد
لون شمسي النحاسية الغاربه !

— ١٧ —

قصيدة زهور نشرت في مجلة الدّوحة بشكل مغاير تماما، وسنلاحظ التغيير الحاصل في بعض المقاطع والمقطع الأخير يظهر جليًّ أنّ الشاّعر أعاد تشكيل المشهد بلغة مغايرة تماما.*

* انظر: أمل دنقل، قصيدة زهور، مجلّة الدّوحة (مجلّة شهرية ثقافية جامعة)، وزارة الإعلام، قطر، ع 79، رمضان 1402 هـ/ يولية 1982، ص 17

3-في وجهي سرير يصرخ طوال اليوم، (قصيدة: السّرير):

في عوالم أثيرة ولغة يثور الشّاعر (أمل دنقل) حتى يبلغ ذروته في "**توحد بصري**"[1] ورؤيا كرنفالية كريستالية وفيرة، وحتى نصطحب تجربة الشّاعر إلى مثواها ونضطجع فيها أو نقوم منها عائدين بها كما سمك (**السّلمون**) في هجراته المعتكسة صوب الينابيع يلوذ " الشّاعر بالجماد فيتخذه رفيقا يقاسمه الوحشة والأنين "[2]، يقول (أمل):

أوْهَمُونِي بِأَنَّ السّرِير سَرِيرِي!
أَنَّ قَارِب "رع"
سَوْفَ-يَحْمِلُنِي عَبْرَ نَهْر الأَفَاعِي
لأُولِد فِي الصُّبح ثَانِيَة... إِنَّ سطع
(فَوْقَ الوَرَق المصْقُول
وَضَعُوا رَقْمِي دُون اسم
وَضَعُوا تَذْكِرَة الدّم
واسمَ المرَض المجْهُول)
أَوْهَمُونِي فَصَدَقتُ...
(هَذَا السرير
ظَنني-مِثْلُهُ-فَاقد الرُّوح
فَالتَصَقَت بِي أَضْلَاعَهُ
وَالجَمَاد يَضُمُّ الجَمَاد لِيَحْمِيه مِن مُوَاجَهَة النَّاس!)
جَسَدًا وَاحِدًا... فِي انْتِظَار المصِير!
طُول اللّيْلَات الأَلِف
وَالأَذْرعَة المعْدَن

---

[1] – أحمد مرتضى عبده، قراءة خاصة (زهور وطيور، خبول أمل، مجلة القاهرة. (أدب ،فن ، فكر) ، تصدر منتصف كل شهر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ع 100 ، 15 ربيع الأول 1410 هـ / 15 أكتوبر 1989 ، ص 101 .

[2] – زاهية راكن، جمالية التشكيل الشّعري في قصيدة السرير، مجلة الخطاب (نصف سنوية)، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، مج12، ع25، 2017، ص77.

تَلْتَف وَتَتَمَكَّن

فِي جَسَدِي حَتَّى النزف)

صِرْتُ أقدِر أنْ أتَقَلَّب فِي نَوْمَتِي وَاضْطجَاعِي

أَنْ أُحَرّك نَحْوَ الطَّعَام ذِرَاعي...

وَاستَبَان السَّرِير خدَاعي...

فَارتَعَشَ!

وَتَدَاخَل-كَالقُنفُذ الحَجَرِي-عَلَى صَمْتِه وَانكَمَشَ

قُلْتُ: يَا سَيِّدِي... لِمَ جَافَيْتَنِي؟

قَالَ: هَا أَنْتَ كَلَّمْتَنِي...

وَأَنَا لَا أُجِيب الذِين يَمُرُّون فَوْقِي

سِوَى بِالأَنِين

فَالأَسِرَّة لَا تَسْتَرِيح إِلَى جَسَدٍ دُون آخر

الأَسِرَّة دَائِمَة

وَالذِينَ يَنَامُون سُرْعَان مَا يَنْزِلُون

نَحْوَ نَهر الحَيَاة لِكَي يَسْبَحُوا

أَوْ يَغُوصُوا بِنَهر السُّكُون![1]

يلوذ الشّاعر مرّة أخرى ويحتمي بالتراث الفرعوني، حيث ترويض الوهم "**أسطورة رع**"*، وحتى يكون على القارئ ترويض المقاومة على اللّامألوف واللّامتوقّع، على الذّات التي تتمرأى بذاتها ولا تنخدع بالمرايا الحافلة الخاوية الحائلة الذّاوية الصور والأطياف، حيث المخيلة التي تشعّ كما الرّاديوم هي التي تنفصد وتفشى في إطار المشهد المتناثر وهي محاولات للولادة والانبعاث؛ فالسّرير هو قارب (رع) الذي يمضي في نهر الأفاعي في لقطةٍ ثابتةٍ جامدةٍ وطاقةٍ مدهشةٍ بأسلوب الشّرط (**إن**) يحتاج

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص372-373.

* رع: هو إله الشّمس لدى المصريين القدماء في عصر الأسرة الخامسة خلال القرنين (24-25ق.م)، وكان يرمز إليه بقرص الشّمس وقت الظهيرة، وتقول الأساطير أن (رع) كان يكافح كل ليلة قوى الشّر ممثلة في أفعى كبيرة (أفوبيس) حتى تسطع شمس (رع) في الصباح وعندما تختفي الشّمس كل مساء يغير الإله (رع) طريقة انتقاله ويركب قاربا مقدسا يعبر نهر الأفاعي ويعبر 12 بوابو في العالم السفلي.

المشهد إلى صورةٍ أخرى للحظة آنية في شكلٍ طباعيّ دلاليّ لافتٍ بين قوسين (....)، والأقواس هنا تلقي عبئا ثقيلاً وغلالة سميكة أو شفيفة في آن معا، وربما أوصد الشّاعر المشهد بقناع ليس من مادته ولا طبيعته في لغة حكي ثانية، لضمان خلق رؤية جزئية تنويعية التي تتكوّن من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بحدتّها؛ فالشّاعر صخريّ شديد الصلابة لكنه في حيرة مأساوية تلهج بها المقطوعة؛ بل القصيدة هي نفسها الموجودة في الدّيوان كلّه، وهي رابط بين الكثير من تجاربه حيث توحي الأقواس بالانمحاء والموت والتلاشي والفقد والغياب والاستسلام حتى يقف الشّاعر مرّة أخرى في أقواس ممتدّة متباهيًا مختالاً يتيه عجبًا من السّرير الذي ظنّ أنّ الشّاعر مثله فاقد الرّوح والإشراق والإطراق، فتبرز ثنائية الحركة والسّكون:

لأولد في الصبح ثانية	حركة فعالة
إن سطع...	سكون
فوق الورق المصقول	سكون
وضعوا رقمي دون اسم	سكون صادم
وضعوا تذكرة الدّم	سكون
واسم المرض المجهول	سكون صادم
ظنني-مثله-فاقد الروح	حركة/ سكون
فالتصقت بي أضلاعه	سكون صادم
صرت أنا والسّرير	
جسدًا واحدًا... في انتظار المصير	سكون لا نهائي

إنّ جمهورية الصمت تمتد في النص في المقطع في فرادةٍ ووحدانيةٍ ساكنةٍ لتبرز سلطة المخيلة والمناولات اللّغوية والدّلالية اللّونية، دون حكم أو متلقٍ أو قارئ، هو وحده الشّاعر، ملتصقا بالسّرير، جسدًا واحدًا ليتجاوز الشّاعر حدّ الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلى أن تصبح هذه الأشياء "ذوات فاعلة لا تعبر عن نفسها فقط بل تحرك الشّاعر وتوجهه وتسلط عليه "[1].

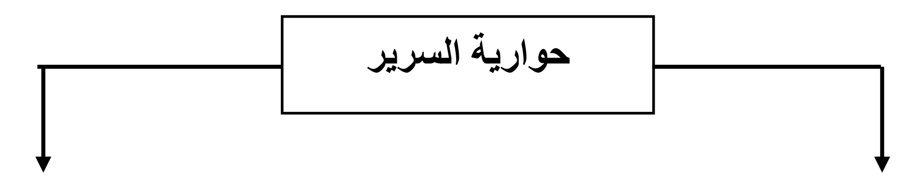
يتحوّل الشّاعر إلى ممثلٍ وحيد في قاعة فارغة، يحاور سريره ويجاوره ويتضايف فيه دون استئذان ويثير فينا سكونًا وحركة، أسئلة تحيل إلى أسئلة (**تلتف، تتمكن، صرت، أقدر، أتقلب، أحرك، استبان، ارتعش، تداخل، انكمش**) لترسم صورة **السّرير** بشكلٍ أسطوريّ مرتبطٍ بأسطورة (ر ع)، وكأنّه القارئ يجب عليه أن يضيق حدقات عينيه قدر الإمكان أو يغمضها كي يرى المشهد في سرياليته وليطلّ علينا (**السّرير**)، مثل كيانٍ خرافيّ ذي الأذرع المعدنية التي تعتصر الشّاعر فينشب مخالبه في جسد الشّاعر حتى (**النزف**)!

يطلّ السّرير على سوية القلب والبصر الخادع الخاسر الحاشر، ويدفع بنا جميعًا حيارَى مبهورين إلى قصر النظر أو مدّه أو الرّؤية والرّؤيا أكثر ممّا يجب في المشهد الموالي، والشّاعر كلّما تماوجت أفعال الحركة والجهر فيه أو دفعه إلى حتفه، كلّما كان حليفًا للمكان وعناصره كلّما انفلتت الألوان والأشكال والخطوط وتشكيل الفراغات حتى تلتبس بروح الحرية والصراخ ليمتدّ الصراع المحموم (**الأبيض/ الأسود، الحياة/ الموت، السّكون/ الحركة، الإنسان/ الجماد، الغرفة/ التجربة**).

من مجرّد وهمٍ في مطلع النص إلى وهم حقيقي في المقطع الثاني إلى حقيقة وهاجة في المقطع الثالث، في مأساة درامية (حلاجية شكسبيرية)، وكأنّ الشّاعر يرفض دمعًا وينزف دمًا من روح جريحة ذبيحة شهيدة حيث يكلّم السّرير فيتنافذ ويتناضح مع كلّ المآسي التاريخية بأبنية اللّغة الجمالية ليقدح شررها ويشعل حتى أحطابها الرطبة ويتذاهب بها شهبًا ونيازك أقمارًا وشموسًا ونجومًا ويخالط في نكهاتها وأمزجتها وأخلاطها أزمنة وكائنات ومدائن وأساطير وشيئيات، حيث يتباحث ويتحاور مع نفسه مع وعيه ولا وعيه وشعوره ولا شعوره!!

---

[1] – محمود أحمد العشيري، قراءة في قصيدة السرير، مجلة وإبداع (مجلة الأدب والفن)، تصدر أول كل شهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع5، مايو 1994، ص102.



* أوهموني بأن السرير سريري
أن قارب (رع) سوف يحملني
عبر نهر الأفاعي لأولد في
الصبح ثانية... إن سطع

* تقوم القصيدة على ثنائية الأنا والآخر بامتداد الوهم الذي يستمر بشكل مفتوح وأسطرة المشهد بأسطورة (رع) التي تجعل المشهد في صراع عبثي بين الموت والعبور والميلاد ثم الموت مرة أخرى في حركية تصويرية واتساع للفضاء الشّعري بين الذات والجمع بين (الأنا) و (هم) وهو ارتباط بالمجهول.

* صرت أنا والسرير
جسدا واحدا في انتظار المصير

* يعيش الشّاعر انتقالا أسطوريا وتحولا غريبًا وتاما يلغي الثنائية بينه وبين السرير فيكون التوحد البصري لكنه توحد مأساوي وتعزيز لرائحة الموت!

السّكون والجمود ◁ ظنني-مثله-فاقد الروح ◁ توحد عناصر الغرفة.

* اضطجاعي، ذراعي، خداعي
ارتعش، انكمش
ينزلون، ينامون

* انفعالات الخوف والقلق التوتر هي حوافز (drives) في مقابل توافق صوتي إيقاعي يتيح وحدة دلالية لكل المتناقضات في حضور تام لوقف وهم التحول والترقب، يوحي بصلابة الذات والموقف والتجربة.

مشهد الحوارية بين الشّاعر والسّرير، أنتج صورًا تخييلية سريالية لكنها صلبة ومؤثّرة وتداخل الشّاعر كالقنفذ الحجري يوحي بصراعٍ أبديّ كبيرٍ بين الموت الدّائم وإرادة الحياة والميلاد، لكنه يخرج في مشهد أليمٍ واختيار صعب بين السّباحة ببحر الحياة أو الغوص في نهر السّكون والتلاشي بتداخل القافية الموسيقية التي زادت من حدة الصراع وقوته (ي،ع، ي، ع/ ل، م، م، ل/ ر، ر/ ف، ن، ن، ف/ عي، عي/ ش، ش/ ي، ي، ي/ ن، ن، ن، وهو استسلام أخير للسكون وأنهاره!.

إنّ ملامح الموت في ودياته المتأخرة وسفارة محلومة بين الرّوح والجسد والعالم وبين الوعي واللّاوعي وداخل الحدس واليقين، تتجلى في تجربةٍ آسرةٍ ظافرةٍ مشغولةٍ شاغرةٍ بولع في احتراب خلبي بين الزّمان والمكان وسراب الحياة ومطلق الموت " وفي نشوة انتصار قصيدة (**ضدّ من**) راح أمل، يكتب قصيدة **زهور** ثم **لعبة النهاية** في ليلةٍ واحدةٍ 29/ 05/ 1982، والتي وضع عنوانها في البداية (**الآخر**) "[1]، وهذا ما يجعل حركة إبداع الشّاعر مركبة فهو " يكتب خارج المألوف وإدراكه للزّمن لا يسير وفق تسلسل للمجاورة فالزّمن عنده حركة تصاعدية والشّاعر لا يدرك تصاعدية الزّمن إلا بالإرهاص، ولا مكان لهذا الإرهاص إلا في الفضاء المطلق ولا لغة له إلاّ التجريد ولا تجريد له إلا بالتجلي، لكن هذا التجلي لا يدخل مادية التناول من دون اللّغة "[2].

يؤسّس (أمل) لغة عاريةٍ جديدةٍ متعاليةٍ وهي التي تجبر في ألوانها وأصواتها وتغتبط لا تدع له من أستاره وعراءاته سوى الانتماء إلى داخله وذكرياته، حيث الحبّ هو الأبجدية التي يتقارؤ ويتكاتب بها اللّوحات ولا ينصرف عنها إلاّ إليها؛ فالعاشق والمعشوق في مصارع العشاق يتبادلان الأدوار واللّهفة قائمة قاعدة في صدره، حيث يتابع حركية الحياة والطفولة (**في الميادين يجلس!**) بعد أن " جعل السّرير مكانًا للعبور إمّا إلى نهر السّكون أو نهر الحياة "[3].

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص129.

[2] – لارا مخول، تحولات لغة هيرمينوطيقا كتابة (نموذج "كتابة العشق" لـ: ديزيره سقال، مجلة كتابات معاصرة (مجلة الابداع والعلوم الإنسانية)، بيروت، لبنان، ع87، مج22، شباط، آذار 2013، ص94.

[3] – إبراهيم مهداوي، التأويل رافعة للمعنى في الخطاب الشّعري الحديث (قراءة تحليلية في قصيدة (السرير) لأمل دنقل في ضوء سيميائيات شارل سندرس بورس، مجلة (لغة–كلام)، مخبر اللغة والتواصل المركز الجامعي غليزان، الجزائر، ع7، سبتمبر 2018، ص97.

4-عناقيد ذاكرة وزفير أسود (قصيدة: لعبة النهاية)*:

في سرديةٍ قصصيةٍ يشغل الحدث فضاء مكانيًّا وزمنيًّا كما (**جلجامش**) بعد موت (**أنكيدو**) فقد هامّ في الصحراء وهو يبكي بكاءً مرًّا قائلاً: **هل سأموت أنا أيضًا**...؟!، لكن (أمل دنقل) لم ير سوى لوحاتٍ طفوليةٍ تتقاصفه وتتقاذفه كما كان كما هو كائن، كما يمكن أن يكون وكما يستحيل في فراغ (**اللّعبة**) الموبوء و(**النهاية**) المحتومة:

فِي المَيَادِينَ يَجْلِسُ

يَطْلِقُ-كَالطّفل-نبلَتَهُ بِالحَصَى...

فَيُصِيبُ بِهَا مِن يُصِيبُ مِن السّابِلَة!

يَتَوَجَّهُ للبَحْر

فِي سَاعَة المد:

يَطرَحُ فِي الماء سَنَّارَة الصَّيد

ثُمَّ يَعُودُ...

لَيَكْتُب أَسْمَاء مَنْ عَلقُوا

فِي أَحَابِيله القَاتِلَة!

لَا يَحبّ البَسَاتِين...

لَكِنَّهُ يَتَسَلَّل مِن سُورِهَا المتَآكِل

يَصْنَعُ تَاجًا:

جَوَاهِرُهُ... الثَّمَر المتَعَفِّن

إِكْلِيلَه... الوَرَق المتَغَضن

يَلْبَسُهُ فَوْقَ طَوْق الزُّهُور

الخَرِيفِيَّة

* قصيدة لعبة النهاية، نشرها (أمل دنقل) في مجلة اليمامة السعودية تحت عنوان (الموت) ثم عاد وعدل العنوان بشكل نهائي (لعبة النهاية).

الذّابِلَة

يَتَحَوَّل: أَفْعَى... وَنَايَا

فَيَرَى فِي المرَايَا:

جَسَدَيْن وَقَلْبَيْن مُتَّحِدِين

(تغِيم الزَّوَايَا

وَتحْكِي العُيُون حكَايَا)

فَيَنْسِلُ بَيْنَهُمَا...

مِثْلَ خَيْط مِن العرق المتَفصّد

يَلْعقُ دفء مَسَامهما

يَغْرِسُ النَّاب فِي مَوْضِع القَلْب:

تَسْقُط رَأْسَ الفَتَى فِي الغَطَاء

وَتَبْقَى الفَتَاة...

مُحَدقَة

ذَاهِلَة...!

أمس: فَاجَأتُهُ وَاقِفًا بِجوَار سَرِيرِي

مُمْسِكًا-بيد-كُوب مَاء

وَيَد-بِحُبُوب الدَّوَاء

فَتَنَاوَلْتُهَا...!

كَان مُبْتَسِمًا

وَأَنَا كُنْتُ مُسْتَسْلِمًا

لِمَصِيري!![1]

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص375-377.

تتّضح في البدء ثنائياتٍ جديدةٍ (**القصد/ العشوائية**) في رفضٍ مخياليٍّ للموت يتداخل فيها العقلاني واللّاعقلاني والوصل والقطع وتتشابك فيها الّرموز والصور وتتقاطع فيها الاعتبارات الجسدية والنفسية فالموت والشّاعر ملتصقان كجسد واحد في لقطة سينمائية أولى وحكائية بصرية طويلة.

تتجلّى جمالية التتابع السّريع من خلال تقنية الحكي بوصفه أحداث متتاليةٍ لشذراتٍ الواقع الأليم مع قلق عالم خاصّ طفولي: (**يجلس، يطلق، يصيب، يتوجه، يطرح، يعود، يكتب، يتسلل، يصنع، يلبس، يتحوّل، يرى، ينسل، يلعق، يغرس، تسقط، تبقى**) حتى تقترب الصور الجزئية في تضاريسها الهندسية من العبث الفج (**جواهره... الثمر المتعفن/ إكليله... الورق المتغضن**)؛ بل هي تضاريس الموت العبثية لتتحوّل إلى متاهاتٍ وفراغاتٍ موحشةٍ ومرسومةٍ بعنايةٍ في لحظاتٍ فوق طوق زهورٍ خريفيةٍ ذابلةٍ! وهكذا تنطلق رحلة الموت والحياة في لعبة مسرحية بحثًا عن تسجيلية اللّحظة بين قوسين:

(تغيم الزّوايا/ وتحكي العيون حكايا).

الشّكل السّردي في القصيدة تسجيليّ أيضًا لتفاصيل حياة ضنينة حيث يختلط الظلم بالعدل والفقر بالفقد كصورٍ فوتغرافيةٍ ثابتةٍ، لكنها متتابعة في غواية التحوّل (**الأفعى/ الناي**) كأنّه نغم (**السّيرينيات**) النساء الجميلات اللّاتي يخرجن من أعماق البحار يحملن الآلات الموسيقية ويغنين للبحارة عابري البحار فيتركن السّفن ويمشين وراء الأصوات فتذهب بهنّ النساء المغنيات إلى أعماق المحيط ولا يعودون إلى الحياة، إنّها الغواية التي تقدّم لك نفسها فيما تجب فتأخذك إلى اللّاعودة، وقد اشتهرت (**السّيرينيات**) بما فعله (**أوليس**) وهو عائد من حرب طروادة وقد لاقى الأهوال عشر سنواتٍ حتى عاد إلى موطنه.

وتزداد قصدية النهاية عند (أمل) في لحظته الفارقة ودراميته الطويلة في (**يتحوّل، يرى، تغيم، تحكي، ينسل، يعلق، يغرس، تسقط، تبقى**)، لتتحول كلّ الشّخوص في نصوصه السّابقة كلّها إلى (**ثمر متعفن وورق متغصن وزهورٍ ذابلةٍ وأعينٍ محدقةٍ ذاهلةٍ!**)، حتى يتحد مع رموزه وأقنعته وأدواته وأشيائه وعناصره ولغته حتى النهاية.

ونهاية النص مخادعة مخاتلة كخيطّ منسل، لكنها أيضًا غير مرغمة على الخضوع لتوقعات المتلقي وانتظاراته، لكنها تخضع لمنطق الحكي الدّاخلي منذ بداية الدّيوان وكأنّ السّارد الشّاعر هو يحكي يحاور ويصف، تتفتح أمامه عدّة مسارب أو دروب، يغلق منها ما يشاء بإرادته الواحد بعد الآخر، مع تقدّمه في السّرد، بحيث لا يبقى أمامه في النهاية سوى درب وحيد لا مفر له من أن يكون هو المنتهى الطبيعي والنهاية المفاجئة والمتوقّعة لكلّ الدّروب السّابقة أدت إليه.

والشّاعر يستسلم لغيبوبة الموسيقى ولمصيره الأخير في تداخل تناصيّ فلسفيّ مع (**جدارية محمود درويش**):

وَكَأَنَّنِي مِتّ قَبْل الآن...

أَعْرِفُ هَذِه الرُّؤْيَا وَأَعْرِفُ أَنَّنِي

أَمْضِي إِلَى مَا لَسْتُ أَعْرِفُ، رُبَّمَا

مَا زِلْتُ حَيًّا فِي مَكَان مَا، وَأَعْرِفُ

مَا أُرِيد...

سَأَصْبِرُ يَوْمًا مَا أُرِيدُ[1]

إنّ الشّعر والطفولة والميادين حرائق في الرّوح والجسد قعقعة في الأحطاب الرّطبة... لقد فاض الإناء بما فيه واصّاعدت المياه والدّماء في احتراب تتناهى فيه الأصداء المفجعة الوجيعة، غير أنّ الصوت كان ضاريًّا كان الأقوى، وكان (أمل دنقل) سادن النار الأبدي الملعون!

5- السّكرة الأخيرة (قصيدة: ديسَمْبر):

يبتكر الشّاعر صوره الفنّية في انزياح انفعالي كثيف لإنتاج الدّلالة و" هو شاعر من الذين دشّنوا مرحلة الكتابة الشّعرية التأملية الانفعالية التي تحتاج إلى حساسيةٍ عاليةٍ وثقافيةٍ غنيةٍ"[2]، وحيث

---

[1] – محمود درويش، جدارية، مؤسسة محمود درويش، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص04.

[2] – النّعاس سعيداني، الانزياح في الشّعر العربي الحديث (أمل دنقل ومحمود درويش أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل. م. د في الشّعرية العربية والنّقد الأدبي، إشراف: بلحاج كاملي، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2017/2018، ص161.

التكرار الدّلالي والصّوتي والإيقاع الخطّي المتواصل في فاصل نقطيّ أبيض (........) بعد سطرٍ شعريّ معزول في قصيدة (**ديسمبر**)* ينبئ عن استهلالٍ ونهايةٍ في آنٍ:

(1)

تَتَسَاقَطُ أَوْرَاقُ "ديسمبر" البَاهِتَة!

....

هُوَ عَمْرٌ مِنَ الرِّيح

(هَذَا الذي بَيْنَ أن تَتْرُكَ الوَرَقَة الغُصْنَ

حَتَّى تُلَامِسَ أَطْرَافُهَا حَافَّة الأَرْضَ)

عُمْرٌ مِن الاضْطِرَاب

فَافْتَرَشْنَ جِوَاري–أَيَّتُهَا البَاحِثَات عَنِ الذَّات–

وَجْهَ التُّرَاب

وَتَعَالِينَ.... نَرْوُ الأَقَاصِيصَ ....

عَنْ رَاحَة الرُّوحُ

عضنْ لَذَّة الاغْتِرَاب

وَعُبُودِية الأَغصن الثَّابِتَة

(2)

أَخَذُوا أَصْدِقَائِي للسِّجْن

لَكِنَّهُم فِي لَيالِي الحَنِين

يقبِلُون، لِنَشْرَب كَأُسَيْن....

* نشرت بعنوان آخر (وداعا ديسمبر).

انظر: أمل دنقل، وداعا ديسمبر (قصيدة)، مجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، مجلة الاتحاد العام للكتاب والصّحفيين الفلسطينيين ومؤسسة مليسان للصحافة والنّشر والتوزيع، قبرص، ع1، يناير1981، ص16-18.

فِي البَاردي الرَّدْهَة الخَالِيَة

فَإذَا دَقَّت السَّاعَة الثَّانِيَة

صَفَّقَ الخَدَمُ المتْعَبُونَ

فَاخْتَفى أَصْدِقَائي وَهُم يَضْحَكُون

-نَلْتَقِي ثَانِيَة

-نَلْتَقِي اللَّيْلَة التَّالِيَة....

....

بَعْدَهَا خَرَجُوا: انْقَطَعَ الخَيْطُ مَا بَيْنَنَا

وَاسْتَطَال السُّكُون

كَانَ مَا بَيْنَهُم: ذِكْرَيَات.... وَخُبْز مَرِيرٌ

وَمَسْحَة حُزْنٍ

قُلْتُ: هَا أَصبَحُوا وَرَقًا ثَابِتًا فِي شُجَيْرَة سجن

فَمَتَى يُفْلِتُون

مِنَ الزَّمَن المتَوَقف فِي رَدَهَات الجُنُون؟

(2)

هَا هُو الرخ ذُو المخْلَبَيْن يَحُومُ....

لِيَحْمِلَ جُثَّة ديسمبر السَّاخِنَة

هَا هُو الرخ يَهْبِطُ....

والسَّحَبُ تَلَقَّى عَلَى الشَّمْسِ طَرْحَتُهَا الدَّاكِنَة

قَالَت الرَّاهِبَات:

(سَلَام عَلَى الأَرْضِ!)

يَا أَيُّهَا الرخ: كَمْ جُثَّة حَمَلَتْهَا مَخَالِبُك الأَبَدِيَّة خَلْفَ الجَبَل؟؟

مَا الذِي نَحْنُ نُعْطِيك-يَا أَيُّهَا الرخ-مُنْذُ الأَزَل؟

مَا الذِي نَحْنُ نُعْطِيك؟

لَا شَيْء إِلَّا تَوَابِيت، لَا شَيْء

إِلَّا المبَادلَة الخَائِبَة

جُثُث تَتَرَاكَمُ فِي الضفَّة السَّاكِنَة

بَيْنَمَا نَحْنُ–نَمْتَلِكُ النُّور–

عشبُ البُحَيْرَات–صَوْت الكَنَاريَا–

مُجَانَسَةُ الَورد–أُنْشُودَة المهْد–رَقْص

البَنَات الصَّغِيرَات فِي العرْس–تَمْتَمَة

القطّ فِي الصَّلَوَات–خَرِيرُ اليَنَابِيع

هَذَا التَسَاؤل عَنْ لَوْن عَيْنَيْن عَاشِقَتَيْن

كَنَافِذَتَيْن عَلَى البَحْر–طعم القبل

بَيْنَمَا أَنْتَ مِن ظُلْمَة العَدَم الآسنَة

تَتَلَقَّى النّفَايَات تِلْوَ النّفَايَات دُونَ كَلَل

عَاجِزًا عَنْ مُلَامَسَة الفَرَح العَذب

عَنْ أَنْ تَبل جنَاحُك فِي مَطَر القَلْب

أَن تَتَطَهَّر بِالرِّقة الفَاتِنَة!!

(4)

قُلْتُ للوَرَق المتَسَاقِط مِن ذِكْرَيَات الشَّجَر

إِنَّنِي أتْرُكُ الآن–مِثْلك–بَيْتِي القَدِيم

حَيْثُ تَلْقَى بِي الرِّيح أَرْسُو–

وَلَيْسَ مَعِي غَيْر:

حُزْنِي المقِيم

وَجَوَاز السَّفَر![1]

يلجأُ الشّاعر إلى أدواتٍ فنّيةٍ ودلاليةٍ يتعمد أن يفرشها في مطالع القصائد بجمالياتٍ محسوبةٍ وبدقّةٍ هندسيةٍ تفرض كثافتها وحضورها وقد اختار شهر "**ديسمبر**"*، كرمزٍ نهائيّ للإخفاق في التحليق في فضاء الحياة بتركيب وتجميع، لكلّ ما سبق من أدوات كي يحقّق خصوصية الصّمت في سِمةٍ أسلوبيةٍ منحت النّص هويته وضبطت إيقاعه الحزين الذي انطلق من ديناميكيةٍ بصريةٍ جبلت بحكمة ومهارة على درجة عاليةٍ من الحساسية والتعقيد فالشّاعر يعيش حالة معاناة وتمزّقٍ وصمودٍ في فترة مرضه أمام قوة غواية الكتابة الشّعرية وكل قصيدة " تبني نظامها الإشاريّ الخاصّ محقّقة سرّ كينونتها الخاصة "[2]، فيلجأ إلى عناصر الطبيعة الموزّعة (**أوراق الشّجر**) الشّاهدة على كلّ التحوّلات الزّمنية في علاقاتٍ قائمةٍ مع الشّاعر وبين كلّ عناصر الحياة في قصائده السّابقة في وحدة أسلوب وأجواء التفاصح و التفاضح و التنازع والاستظهار، تدفعنا تحديداً إلى التساؤل:

-كيف تمكّن الشّاعر وهو على سرير المرض أن يحقّق التوازن الشّعري والفلسفي المختلف في لغته وإيقاعه واستدعاءاته؟!.. إنّ ما وصل إليه (أمل) في تشكيل سطر شعريّ معزول هو تكثيف لتصوير وحدته وغربته وصلابته في آن؛ فالتساقط للأوراق في نهاية ديسمبر يشير إلى ارتباط الشّاعر بذاكرته كما الورقة التي تتساقط بعد ثباتها في أغصان الشّجر، يدل على ذلك سطر بين قوسين يتصل في تناصٍّ ذاتي مع قصيدة (زهور):

* زهور	* ديسمبر
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)	(هذا الذي بين أن تترك الورقة الغصن حتى تلامس أطرافها حافة الأرض)

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص378-382.

* ديسمبر: يقال في المثل الشّعبي (مثل عتمة كانون) في سواده وعواصفه ورياحه وظلمته وبرودته.

[2] بسام موسى قطوس، أفخاخ النّص (الرحلة إلى المعنى/نقد)، فضاءات للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2013، ص29.

سقوط الأوراق وذبولها يتشابك مع سطر محذوف، وبياض غرفة الشّاعر والنّص يحمل في لغته سوداوية أزلية عند (أمل) لكنه في ذات الوقت يحمل روح الصّراع بين الخير والشّر، بين الثورة والاستلام، حيث شفافية السّطر الآخر وكأنّه المطلع الجديد للقصيدة:

هُوَ عَمْرٌ مِن الريح

عَمْرٌ مِن الاضطِراب

يتحوّل النّص من حالة الذّهول من تساقط الأوراق الباهتة إلى ثورة يفتح من خلالها باب المفارقات، بين أن تثبت على العبودية والموت أو أن تتمرد وتغترب في لذّة الوجود بعيدًا عن أدوات الوضوح والتقليد والرقابة والاتباع والتشاكل والمنطق والقالب والسّكونية والنّمطية؛ فالتجربة الحداثية "شكل قلق متنوّع"[1] وإنّ الحدث الشّعري لا يحضر إلا بـ " خرق اللّغة العادية التي لا تلامس إلا سطح الأشياء للوصول إلى لغة التفجير والإيحاء "[2]، فتشتغل عتبة العنوان في قصيدة النّهاية عالية للتصدر المطلع الأول والأخير من المقطع الأول في خطّ متصلٍ رغبةً في التمركز حول فضاء المفارقة المكثف المضاعف (**ديسمبر–الباهتة–الثابتة**)، / (**عن لذّة الاغتراب وعبودية الأغصن الثابتة**).

وفي خطّ داخليّ يجهر الشّاعر في جدلية طاغية بثبات الثوري واضطراب تجربته الباحثة عن الذّات ووجه الحقيقة في قصيدة ضدّ من: (**و أرى في العيون العميقة/ لون الحقيقة/ لون تراب الوطن!**) ويهتم الشّاعر بكلّ التفاصيل الكاملة لمغايرة اللّغة في مقطع ثانٍ إمعانًا في طاقةٍ بصريةٍ سرديةٍ مختلفةٍ تمامًا عن المقطع الأول، لكنها استجابة لحركة التأويل ومستويات القلق الدّاخلي الذي يمتدّ في زمنية اللّون الأسود والعتمة (**ديسمبر–السّجن–الخالية–انقطع–السّكون–ذكريات–الخدم المتعبون–خبز مرير–مسحة حزن–الجنون**)، ولعلّ رمزية الاختفاء والسّواد كما قرنته القصص

[1] – صلاح بو سريف، حداثة الكتابة في الشّعر العربي المعاصر، ص181.

[2] – عبد الكريم مجاهد، شعرية الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، منشورات الموجة، دار القرويين، الرباط، المغرب، ط1، 1998، ص144.

والأساطير بجهنم والشّياطين والموت، هذا اللّون الذي يحتلّ مساحة القصيدة هو ملتهم للبياض للحياة للزهو، للوقت: (**نلتقي ثانية/ نلتقي اللّيلة التالية**)!

وفي مقطعٍ ثالثٍ طويلٍ تتمرأى تدّفقات السّواد بموجاتٍ متلاحقةٍ وإذا كان قد انحسر وتراجع في لحظات الصّمت والوصف والسّرد والحوار؛ فلكي يظهر من جديد محمّلاً برمزيةٍ مختلفةٍ استدعاءً لأسطورة "**الرخ**"*، الطائر الأسطوري هائل الحجم الذي يسعى للمثول في المشهد البصري حتى يضمّ تجربة الماضي، هذا الرخ الذي يلتهم بمخالبه (**جثة ديسمبر**) فيستمد قوته من كثافة السّؤال:

-كم جثة حملتها؟ / -ما الذي نحن نعطيك؟ / -ما الذي نحن نعطيك؟

إذ تنفتح القصيدة على استظهارات وإفصاحات مصاحبة تكشف عن تراكم اللّون الأسود الكامد اللّامع الضيق القائم يسمح بتوحيد حساسية الموقف وكثافته بين مقاربات الطبيعة والمكان والتشكيل التجريدي لتجربة التلاشي على النّحو الذي يظهر مضاعفة فتنة الكتابة وسطوة الذّات في كشف احتفالية خاصة، فالأسود يعيد ترتيب اللّحظة الآنية لتشتغل جماليات الكتابة في استدعاء النّصوص الدّينية الإنجيلية؛ فهو الآن في ترانيم شفافة يمتلك: (**النّور/ عشب البحيرات/ صوت الكناريا/ مجالسة الورد/ أنشودة المهم/ رقص البنات الصّغيرات/ تمتمة القط في الصّلوات/ خرير الينابيع**)، بينما يمتلك الموت صورة الأقفال التي تختتم المشهد الحكائي فتنقل المشاهد البصرية إلى فضاء الحلم الأخير: (**ليس معي غير: حزني المقيم/ جواز السّفر!**).

6- حوائط الحزن الحجرية (قصيدة: الطيـور)*:

يقول الحلاج:

بَيْـــــنِي وَبَيْنَـــــك إِنِّي يُنَـــــازِعُني   فَـــارْفَعْ بِلُطْفِـــكَ إِنِّي مـــن البـــين**

---

* لم يوظف الشّاعر رمز العنقاء لفداحة الموقف! .

* انظر: أمل دنقل، قصيدة الطيور، مجلة الثقافة الجديدة (مجلة شهرية)، الرباط، المغرب، ع25، السّنة 6، 1982، ص90-91.

** الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضح حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص160.

صرخة حلاجية التقطت برهافةٍ حادّةٍ عمق العلاقة الإشكالية الملتبسة بين الذّات الصّوفية والله؛ إنّه ذلك الصّراع العنيف والتوتر الحيوي بين حضور الفردية الخلاقة وانسحاقها إزاء الخالق! لكن المراوغة مضمرة ومستترة داخل نص (أمل دنقل) في قصيدته الطيور:

(1)

الطُّيُور مُشَرَّدَة فِي السّمَوَات

لَيْسَ لَهَا أنْ تَحُط عَلَى الأَرض

لَيسَ لَهَا غَير أَن تَتَقَاذَفُهَا فلَوَات الرِّيَاح!

رُبَّمَا تتنزل....

كَيْ تَسْتَرِيحَ دَقَائِق....

فَوْقَ النَّخِيل–النّجِيل–التَّمَاثِيل–

أَعْمِدَة الكَهْرَبَاء–

حَوَاف الشّبَابِيك وَالمشْرَبيات

وَالأسْطُح الخرْسَانيَّة

(اهْدَأ، لِيَلْتَقِطَ القَلْبُ تَنْهِيدَة

وَالفم العَذبُ تَغْرِيدَة

وَالقِطُّ الرزق....)

سُرْعَان مَا تَتَفَزَّع....

مِن نَقْلة الرَّجُل

مِن نَبْلَة الطِّفْل

مِن مِيلَة الظّلّ عَبْر الحَوَائِط

مِنْ حَصَوَات الصِّيَاح!

الطُّيُور مُعَلَّقَة فِي السَّمَوَات

مَا بَيْنَ أَنْسِجَة العَنْكَبُوت الفَضَائي: للرِّيح

مَرْشُوقَة فِي امتِدَاد السِّهَام المضِيئة

للشَّمْس

(رَفْرَف....

فَلَيْسَ أَمَامَكَ–

وَالبَشَر المسْتَبِيحُون وَالمسْتَبَاحُون: صَاحُون–

لَيْسَ أَمَامَكَ غَيْر الفرَار....

الفِرَار الذِي يَتَجَدَّد.... كُلَّ صَبَاح!)

(2)

وَالطُّيُور التِي أَقعَدْتْهَا مُخَالطَة النَّاس

مَرّت طمأنِينَة العَيْش فَوْقَ مَنَاسِرِهَا....

فَانْتَخَت....

وَبِأَعْيُنِهَا.... فَارتَخَت....

وَارتَضَت أَنْ تُقَاقِيء حَوْلَ الطَّعَام المتَاح

مَا الذِي يَتَبَقَّى لَهَا.... غَيْرَ سَكِينَة الذَّبْح

غَيْر انْتِظَار النِّهَايَة

إِنَّ اليَدَ الآدَمِيَّة.... وَاهِبَة القَمْح

تَعْرِفُ كَيْف تسنّ السِّلَاح!

(3)

الطُّيُور.... الطُّيُور

تَحْتَوِي الأَرْضَ جُثْمَانَهَا.... فِي السُّقُوط الأَخِير!

وَالطُّيُور التِي لَا تَطِير....

طَوت الرِّيش، واسْتَسْلَمَت

هَلْ تَرَى عَلمت

أَنَّ عَمْر الجَنَاح قَصِير.... قَصِير؟!

الجَنَاح حَيَاه....

وَالجَنَاح رَدَى....

وَالجَنَاح نَجَاة....

وَالجَنَاح.... سَدَى[1]

إنّها ذات (**لا**) ولن تقبل الانسحاق أبدًا ورغم دعوى الفناء والموت إلا أنّها تنطوي داخلها على حلم الوجود والبقاء في مرآوية (**الطيور**) فوفي مرحلة عصيبة من حياة (أمل)؛ فعلى الرّغم من توظيف السّرد في فرادة وصفية فلسفية، إلاّ أنّ سعي الشّاعر محكوم باستحالته نحو امتصاص الكوني والثوري داخل القلب وإعادة ميلاده من جديدٍ بوصفه ذات كلّية وحضورًا مازجًا بين حيوية الوجود والعدم في آن!

وينحو المد عاليًا محلّقًا في (**الطيور، السّماوات، تتقاذفها، فلوات، الرياح، دقائق، النّخيل، النّجيل، التماثيل، الكهرباء، الشّبابيك، المشربيات، الخرسانية، تنهيدة، تغريدة، الحوائط، الصّياح، الفضائي، الريح، مرشوقة، السّهام، المضيئة، المستبيحون، المستباحون، الفرار، صباح، طمأنينة، مناسرها، الطعام، المتاح، انتظار، النّهاية، واهبة، السّلاح، السّقوط، الأخير، تطير، الريش، الجناح، قصير، حياة، نجاة....**)، تحقيقًا للمواجهة مواجهة الأنا والمصير المجهول!

يقول ابن عربي: إنّ الحرّية مقام ذاتي لا إلهي، إذا أراد العبد التحقق بهذا المقام نظر في عينيه فإذا العدم له وصف نفسي فزال الافتقار وبقي حرّا في عدميته، حرية الذّات في وجودها! والطيور المشرّدة كما الشّاعر في زمنه المأساوي والملحمي " فأمل البطولي الذي بلغه لم يكن وهمًا؛ بل إنّه واقع يترسخ في النّضال "[2]، وإن تساقط الأوراق والطيور، إفناء للإنية ونزعها، ورفعها هو قضاء على تلك الإمكانية الوجودية فتتراكم التكنيكات في فاصلٍ دلالي بين قوسين بعد أن تشردت الطيور في

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص383–385.

[2] – يوسف أبو رية، الأدباء والفنانون المصريون في تأبين الشّاعر أمل دنقل، مجلة البيان (مجلة شهرية فكرية)، رابطة الأدباء، الكويت، ع210، ذو الحجة 1403هـ/سبتمبر/أيلول 1983، ص

السّموات: (**اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة**)، وهو ما يعني الارتداد فعليا حيث التحرر المطلق في كثافة الظلال وسحبها وسماواتها المقيدة انغماسًا في مساحات الضياء والنّور والشّمس والانفلات الكامل من كافة العوائق والحدود والشّرائع والقوانين ''إنّها مشردة لا مكان لها على الأرض وبيوتها هناك في أعالي الرّياح حيث الرّياح فراش ودثار والرّياح وطن والصّفير قرين، إنّها الطيور المهاجرة حيث العلى والرّحيل القصي ''[1].

ويشتغل المقطع كاملاً على نشر الخيبة في حركية الذّاكرة وعنف الزّمن: (**من نقلة الرِّجل/ من نبلة الطفل/ من ميلة الظل/ من حصوات الصّياح**) وتشكل شعرية المفارقة في سياق موازي بين العتبة الأولى والثانية: [**الطيور مشردة في السّموات/ الطيور معلّقة في السّماوات**]، فتتكشّف مرايا الحسية البارزة (**معلقة–مرشوقة**) لتتفتّح فضاءات الغيوم والصّور العاكسة فاغرة الفاه دافعة كلّ عناصر التوهج نحو مساحات وحشية آسرة فتنمحي كلّ أشكال الانطلاق والانعتاق بين أنسجة العنكبوت ولعلها الصّورة المضيئة في مفردةٍ واحدةٍ وفي تكرارٍ صوتيّ ديناميكي مكتمل (**رفرف/ رَفْ–رِفْ**) تنتهك ظلامية المشهد كاشفة نواصي الحرّية المتحققة معرفيا ووجوديا وقيميا داخل هذا العالم هو الحقيقة على نحو كثيف وأعمق في حركة إيقاعية (**بين قوسين**)، لكن الخدعة الكبرى، هذا الخيلاء الزّائف (**البشر المستبيحون المستباحون**) أن تفر الطيور في مفارقة ونبوءة رؤياوية حارقة: (**رفرف فليس أمامك/ ليس أمامك غير الفرار**) حينئذ قد يغدو العدم الخالص والموت الحالك كلّ صباح هو الاكتمال المستحيل في هذا العمق الوحشي فيما قبل البدايات والحدود، وحيث تنتفي ثنائيات المغايرة والمشابهة وتختلط المذاقات المتضادّة فيمتزج المذاق العذب بالأجاج اللّاذع مورثًا هاجسًا بالرواء ممتزجًا بالعطش الأبدي في استدراكٍ دلالي؛ فالطيور الدّاجنة ارتضت أن تقاقيء حول الطعام المتاح! منتظرة في استسلام (**وانحناء الجباه**) سكينة الذّبح! ، و تنفتح نهاية النّص في دلالة تشكيلية بالغة القوة والنّقش والحفر والغور والتخزيف، وفي لعبة لغوية شعرية متباينة وسياق الصّورة المشوشة:

---

[1] – ذياب شاهين، نص الطيور للشاعر المصري أمل دنقل، مجلة غيمان الثقافية، (فصلية تعنى بالكتابة الجديدة)، صنعاء، اليمن، ع6، شتاء 2008، ص27.

[الجناح حياة/ الجناح ردى

والجناح نجاة/ والجناح.... سدى!]

لتستولد المفارقة في قصيدة (الطيور) قاعًا مغلقًا مضمخًا بالمأساة يرفرف في لجّة عاصفة أو ريح صرصر والجناح يمثّل مصيرًا للطائر، ووجوده المستحيل يستصرخ الأرض والسّماء والرياح!

7- مذكّرات جسد وذاكرة منسية (قصيدة: الخيول):

تتحرك الذّات الشّعرية الرّاوية حول رموزٍ ودلالاتٍ تغوص في عمق البحر المخيف بأمواجه المتلاطمة فتبدو للوهلة الأولى غارقةً لا محالة في اتساعه الهائل مستلبة في ملوحته القاسية، لكنها هناك تدلف إلى العمق حيث الانعتاق والفتوحات الخفية السّارية لاختزان كافّة تناقضاته يقول (أمل دنقل) في قصيدة "الخيول":

(1)

الفُتُوحَات–فِي الأَرْض–مَكْتُوبَة بِدِمَاء الخُيُول

وَحُدُود المِمَالك

رَسَمَتْهَا السَّنَابكُ

وَالرّكابَان: مِيزَان عَدْل يَمِيل مَعَ السَّيف....

حَيْثُ يَمِيلُ!

* * *

اركُضِي أَو قِفِي الآن.... أَيَّتُهَا الخَيَل:

لَسْت المغِيرَات صُبْحا

وَلَا العَادِيَات–كَمَا قِيلَ–صُبْحًا

وَلَا خَضرَة فِي طَرِيقك تُمْحَى

وَلَا طِفْلٌ أَضْحَى

إِذَا مَا مَرَرْتُ بِهِ.... يَتَنَحَّى

وَهَا هِي كَوْكَبَة الحَرَس المِلَكِي....

تُجَاهِد أَنْ تَبْعَثَ الرُّوحَ فِي جَسَد الذِّكْرَيَات

بدقِّ الطُّبُول

ارْكُضِي كَالسَّلاحِف

نَحْوَ زَوَايَا المتَاحِف....

صِيري تَمَاثِيل من حَجر فِي الميَادِين

صِيرِي أَرَاجِيح مِنْ خَشَب للصِّغَار-الريَاحِينَ

صِيرِي فَوَارِسَ حَلْوَى بِمَوْسِمِك النَّبَوي

وَللصبِيَّة الفُقَرَاء: حِصَانًا مِن الطِّين

صِيري رُسُومًا.... وَوَشمًا

تَجف الخُطُوط بِه

مِثْلَمَا جَفَّ-فِي رِئَتَيْك-الصَّهِيل!

(2)

كَانَت الخَيْلُ-فِي البَدء-كَالنَّاس

بَرِيَّة تَتَرَاكض عَبْر السُّهُول

كَانَتْ الخَيْلُ كَالنَّاس فِي البَدْء....

تَمْتَلِكُ الشّمْسَ وَالعُشْبَ

وَالمِلَكُوت الظَّلِيل

ظَهْرُهَا.... لَمْ يُوطَأ لِكَي يَرْكَب القَادَة الفَاتِحُون

وَلَم يَلن الجَسَد الحرَّ تَحْت سِيَاط المرُوض

وَالفَم لَم يَمْتَثِل للجَام

وَلَمْ يَكُن الزَّاد.... بِالكَاد

لَمْ تَكُن السَّاق مَشْكُولَة

وَالحَوَافر لَمْ يَكُ يُثْقِلُهَا السّنبك المِعْدَنِي الصَّقِيل

كَانَت الخَيْل بَريّة

تَتَنَفَّس حريَّة

مِثْلمَا يَتنفَسُها النّاس

وَفِي ذَلك الزّمَن الذَّهَبِي النَّبِيل

* * *

اركُضِي.... أَوْ قِفِي

زَمَن يَتَقَاطَعُ

وَاخْتَرْت أَنْ تَذْهَبِي فِي الطَّرِيق الذِي يَتَرَاجَع

تَنْحَدِرُ الشّمْسُ

يَنْحَدِرُ الأَمْسُ

تَنْحَدِر الطُّرُق الجَبَلِيَّة للهوة اللاّنِهَائيَّة:

الشّهَب المتَفَحّمَة

الذِّكْريَات التِّي أَشْهَرَت شَوْكَهَا كَالقَنَافذ

وَالذِّكْريَات التي سَلَخَ الخَوْفُ بَشْرَتَهَا

كُلُّ نَهْر يُحَاوِل أَن يَلْمِسَ القَاعَ

كُلُّ اليَنَابِيع إِن لَمَسَت جَدْوَلًا مِن جَدَاولهَا

تَخْتَفِي

وَهِي.... لَا تَكْتَفِي!

فَارْكُضِي أَوْ قِفِي

كُلّ دَرْبٍ يَقُودُكَ مِن مُسْتَحِيل إِلَى مُسْتَحِيل!

(3)

الخُيُول بسَاط عَلَى الرِّيح....

سَار–عَلى مَتْنِه–النَّاس للنَّاس عَبْر المكَان

وَالخُيُول جِدَار بِهِ انقَسَم

النَّاسُ صِنْفَيْن:

صَارُوا مُشَاة.... وَرُكْبَان

وَالخُيُول التّي انْحَدَرت نَحْو هُوَّة نِسْيَانِهَا

حَمَلَت مَعَهَا جِيل فُرْسَانِهَا

تَرَكَت خَلْفَهَا: دَمْعَة النَّدَم الأَبَدِي

وَأَشْبَاح خَيل

وَأَشْبَاه فُرْسَان

وَمُشَاة يَسِيرُون–حَتَّى النِّهَايَة–تَحْت ظِلَال الهوَان

اركُضِي للقَرَار

وَارْكُضِي أَوْقِفِي فِي طَرِيق الفِرَار

تَتَسَاوى محصِلَة الرَّكْض وَالرَّفْض فِي الأَرْض

مَاذا تَبَقَّى لَك الآن

مَاذَا؟

سِوَى عَرَق يَتَصَبَّبُ مِن تَعَب

يَسْتَحِيل دَنَانِير مِن ذَهَب

فِي جُيُوب هُوّاة سلَالاتِك العَرَبِيَّة

فِي حَلَبَات المرَاهَنَة الدَّائرِيَّة

فِي نُزْهَة المرْكَبَات السِّيَاحِيَّة المشْتَهَاة

وَفِ] المتْعَة المشْتَرَاة

وَفِي المرْأَة الأَجْنَبِيَّة تَعْلُوك تَحْت

ظِلَال أَبِي الهوْل....

(هَذا الذِي كَسرت أَنْفَهُ

لَعنة الانْتِظَار الطَّوِيل)

(4)

اسْتَدَارَت–إِلَى الغَرْب–مزولة الوَقْت:

صَارَت الخَيْلُ نَاسًا تَسِيرُ إِلَى هُوُة الصَّمْت

بَيْنَمَا النَّاس خَيل تَسِير إِلَى هُوة المَوْت![1]

هل كانت أحلام كتّاب وشعراء جيل السّتينات والسّبعينات أكبر من الواقع؟ وهل شكل الحلم قدرة على إعادة تشكيل الذّات والعالم؟! و(أمل دنقل) كان جزءًا من رحلةٍ شاقةٍ لانتزاع حرّيةٍ تاق إليها، ولعلّ الحرّية امتزجت بروح التمرّد وغواية البحث عن المجهول في لحظة مؤرّقة ملهمة لكنها مفعمة بالحياة والفاعلية ومؤلمة، وتتنوّع بذلك مصادر ومداخل ومطالع القصيدة وتظلّ السّمة المشتركة بين هذه المداخل في البدء باللّغة أو منها واختيار عبارةٍ دالّةٍ مضيئةٍ لفتح أو صدمة عالم النّص كلّه، وهذه العبارة هي "المفتاح"[2]، أو كما يمكن أن يُطلق عليها (**أصوات النّص**)؛ فالعنوان كصورة أيقونة تتشكّل من خلالها دلالاتٌ كثيرة في وعي المتلقي ״ وتوقظ في وعيه حالة من الاستدعاء لهذا المكون الدّلالي الذي يعيش فيه في وجدانه من خلال معرفته الأولية ״[3].

والمعرفة الأولية لصورة (**الخيول**)* هي حلم السّياق التاريخي العربي في تحوّلاته وفتوحاته وتبدلاته السّياسية، وهي صورة الشّاعر وصورة اللّغة الجديدة العارية في مرحلة البحث عن طريق آخر، ومواكبة القلق الخصب–في الأرض–وهي نصوص تأتي كالخيول البرية، جميلة وجامحة تتسابق على حدقات

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص387-392.

[2]– عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص517.

[3]– ختام عثمان الخولي، أيقونة الخيول في نص أمل دنقل "الخيول"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (مجلة علمية متخصصة محكمة)، الجامعة الأردنية، الأردن، مج40، ع3، 2003، ص662.

* قصيدة الخيول: نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة إبداع المصرية وهي من أصعب القصائد التي عذبت أمل دنقل في بنائها الهندسي وكتبها في ديسمبر 1981 ثم انتهى منها في يناير 1983.

أعيننا طوال الوقت وتقدحُ النّار في ضمائرنا وتملأُ الدّنيا صهيلاً وعافيةً، وربما جاءت باكيةً تحمحم وهي تختزن في عيونها ذلك الحزن العميق والنّبيل ‘‘[1].

وتكمن أهمّية التجربة الشّعرية عند (أمل دنقل) في أنّها رصدت مرحلة من التبدّلات السّياسية الهامة في مصر (1965-1975) رصدت بصراحةٍ لا تقبل المهادنة وبإصرارٍ على التناغم بين النّص والحياة ورفض من خلالها الازدواجية التي اتسم بها مثقفو تلك المرحلة وليونتهم تجاه الأحداث، ويكشف في هذا النّص رمزية (**الخيول**) في لون دراميّ لفّ '' الفترة التي ألمت بمصر حين النّكسة وكانت بداية الانطلاقة الحقيقية نحو شعر أمل دنقل ‘‘[2].

واستطاع أن يختلف بأدواته الشّعرية الخالصة استدعاء التراث العربي الإسلامي والكشف عن حركة (**الخيول**) في يقينية عذابات (**دوستويفسكي**)، ولعلّه أوّل صك انتماء لشاعر في محيط الواقع الهائل في دناءته وخنوعه وتلاشيه ومشاهد البدايات المخضبة بالآلام كما (**الخيول**) المخصبة بالدّماء؛ إذْ هي التي تحدّد بسنابكها الحدود بين الممالك وما اكتسبته من أمجاد وانتصارات؛ فالدّماء والخيول تشكيل لهوية الأرض ورسوخها والتي جاءت في السّطر الشّعري كاعتراض بائن (-**في الأرض**-) وإعادة تشكيل للانتماء والوعي الجمالي والفكري وإيمانًا بالإنسان ونتاجه وإيمانًا باللّحظة الحقيقية الصلبة لاكتشاف الحلم النّقي وميزان العدل '' مقترنًا ببيان آخر أن آلته السّيف جاءت في هذا المقطع لترمز إلى العظمة والسّؤدد المصحوبين بالعدل ‘‘[3]، هي إذا ملامح القدر الخاصّ للشاعر والتاريخ والخيل واللّغة والتجربة.

في الفترة التي تلت هزيمة الحركة الطلابية بعد حرب (1973) وخيبات الأمل المتكرّرة في تجارب الشّاعر الشّخصية والعامة، يتجلّى النّموذج (**السّير–غيري**)، في شخصية (أمل) كشخصيةٍ

---

[1] – فاروق عبد الحكيم دربالة، الموضوع الشّعري (دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل عند أمل دنقل، محمد إبراهيم أبو سنة، محمد عفيفي مطر، فاروق شوشة، محمد مهران السّيد، أحمد سويلم)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص201.

[2] – أسامة عطية عثمان، رؤية الموت عند أمل دنقل، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص56.

[3] – محمد علي آذرست/محمد حسن فؤاديان، الصورة الفنية وآلياتها في قصيدة الخيول للشاعر أمل دنقل، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع41، كانون الأول، 2015، ص82.

استثنائيةٍ متنبهةٍ يقظةٍ شديدة الحساسية والكبرياء حالمة مؤمنة بذلك إلى الحد الذي امتزج فيه الواقع والأشياء والذي تغاير وتخالط وتغارب؛ فالخيول مهزومة ممزقة، تتساقط كما تتساقط (**أوراق ديسمبر**) و (**زهور الخريف الذّابلة**) وتجمد وتسكن كما (**السّرير**) في رحلة منهكة متشتتة ومحبطة في مفارقة اللّحظة الشّعرية، صادمة عنيفة، مشرّدة كـ(**الطيور**) في الأرض والسّموات.

وفي بداية العتبات يتقصد الشّاعر الاشتغال على شعرية المفارقة الصارخة في تناصّ مخالف حاد مع نص قرآني (**سورة العاديات**) مع عبارة (-**كما قيل**-) حتى يخلع عنها صفاتها الأصلية السّابقة "[1]، وهو في تناصّه الدّيني* تعزيز قوي لشاعريته، وهكذا تتناقض الرؤيا في انزياحات مستمرّة وهنا " يستمد من العالم الخارجي من الأثر الفنّي وسيلة التعبير عن العالم الدّاخلي "[2]، وتتنوّع اللّغة أيضا في تقابلاتها وتضادّها بالنّفي الدّائم: (**لستِ، ولا، ولا، ولا**) فتنهض القصيدة على عمق حرقة السّؤال: ما قيمة الحرية والانعتاق في ظلّ الارتداد والزيف والانقسام وترسيخ الذّكريات بدق الطبول؟!.

وفي فظاظة الموقف وقسوته وتعقيده يمارس (أمل) لغة التكرار في عمليات بحث عن ذاته التشكيلية (**اركضي**) في تجربةٍ فنيةٍ دلاليةٍ متنوعةٍ، لكنه في الوقت ذاته يعلي من فداحة الانفلات والفقد والموت عندما تحلّق الطيور بين انسجة العنكبوت وتركض الخيول كالسّلاحف وزوايا المتاحف المنسية أو تماثيل من حجر جامدة وأراجيح خشب مهملة وحبات حلوى في المواسم وأحصنة طين ورسوما ورسما، فيزداد تلاشي الخطوط ودموية خيوط الحياة والفتوحات والأحلام وينشر الخوف وسلطة الإقصاء والحذف والطمس (**مثلما جفّ–في رئتيك–الصهيل**)، والفعل (**كانت**) يشير إلى إعلان نهاية الحركة ويتكشف دلاليًا عن بطء وتأن بل موت وسكون يختزل كلّ الرّموز والأقنعة

---

[1] – إخلاص فخري عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، دار الأمين للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 1997، ص89.

* التناص الديني في الآية الكريمة: (والعاديات صبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا)، سورة العاديات، آية1–3 سورة مكية آياتها 11.

[2] – عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1419هـ/1998، ص54.

والشّخصيات في تناصّ محوري (**في البدء كنت رجلاً... وامرأة... وشجرة/ كنت أبًا... وابنا... وروحًا قدسًا/ كنت الصباح والمسا... والحدقة الثابتة المدورة/ وكنت زهورًا وطيورًا وخيولاً**).

في البدء... ترتفع فعالية الأداء الدّلالي عند (أمل) إلى الرّمزية العالية في التكثيف بين فعل الكينونة والحضور في صورٍ أوّليةٍ حركيةٍ (**برية تتراكض، السّهول، الشّمس، العشب، الظلّ**) **وبين البدايات البكر في النّفي الواضح** (**لم يُوطَأ، لم يلن، لم يمتثل، لم يكن، لم تكن، لم يك**)، والشّاعر يدرك منذ البداية بتكراره الفعل (**صيري**) التحوّلات الكاشفة لأقنعة التفكيك والعتمة والسّواد والتراجع في إيقاع لغويّ متلاحقٍ (**تنحدر، ينحدر، الهوّة اللاّنهائية، الشّهب المتفحمة**) ملؤه الحيرة والخيبة والاخفاق في زمنٍ شعريٍّ نفسيٍّ متداخلٍ غير متتابع تاريخيًّا؛ فنجد القصيدة '' تكنيكا أسلوبيًّا يشبه طريقة **الاسترجاع** flach back، في القصة، حيث نجد الشّاعر يزاوج بين ماضي الخيول وحاضرها ليحدث نوعًا من التقابل أو التضاد''[1]، فتتجلّى المفارقة الحادّة بين ماضٍ عظيمٍ وحاضرٍ عقيمٍ في تاريخ: (**الخيول/ الإنسان**).

ونجد الشّاعر يمعن في إعادة تشكيل صور الخيول من خلال سردٍ مستمّرٍ لحالتها الآن في زمن المسخ ولم يتبق لها سوى عرق يتصبب عبر لوحاتٍ بصريةٍ في أمكنةٍ متعدّدةٍ ولننظر إلى بنية النّص المعمارية المتماسكة بخبرة ثقافية، فالرّمز الحاضر (**الخيول–الزّهور–الطيور**) ينحصر ينفي ويلغي وينتقل ويتحوّل في إشاراتٍ كثيرةٍ إلى: (**أشباح خيل، أشباه فرسان/ مشاة تحت ظلال الهوان**).

تنتفض كلّ هاته الخيوط في مقابل الخطوط في نسيج النّص والكون إلى سؤال مفتوح و"مفارقة الفجاءة"[2]: (**ماذا تبقى لك الآن؟!**) وفي نهاية النّص ونهاية المرحلة والتجربة لم يتبق سوى التعب '' إذ تتمظهر دلاليًّا سلبًا في خاتمة حكائية هي جوهر الحكاية والزمن الختامي ''[3] (**صَارت الخيل وصارت الزهور والطيور والفرسان والشّعر و "لا"**) إلى هوة الصمت وهوّة الموت، وكأنّ النّص يقوم في '' لحن جنائزي يأتي مع اسدال السّتار على المشهد الحزين حتى تستدير مزولة الوقت إلى

---

[1] – عبلة الرويني، سِفر أمل دنقل، ص525.

[2] – سامح الرواشدة، فضاءات الشّعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، ص28.

[3] – محمد سليمان (عيال سليمان)، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، ص180.

الغرب "[1]، في توشيح وتوقيع ملتئم ملتغم ضرير مرير، عن تجربة لافتة تحيق بالإنسان الشّاعر وكينونته وتجاذبات الكون وتذبذبات الواقع والوجود الذي تتلاطم وتتفاعل فيه إحباطات الذّات و مرارتها" فيصل الوعي الممكن إلى درجة من التلاحم الدّاخلي ويشكل رؤية معبرة عن المشكلات التي تواجهها الطبقة حينئذ يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم "[2].

8- الخطايا المقفلة (قصيدة: مقابلة خاصّة مع ابن نوح):

{ لا تذكر معاصي وخطايا صباي، بل برحمتك اذكرني لأنك يا رب صالح، الربّ صالح ومستقيم، ويرشد الخاطئين في الطريق } الكتاب المقدس/ العهد الجديد*

﴿ وَنَادَى نُوحٌ رَبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنْتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ ﴾

القرآن الكريم**

نوع فريد من الصفاء الدّاخلي يتمتّع به (أمل دنقل) ينعكس على تجربته الشّعرية حيث البحث عن أقنعة دائمة التوهج تتوافر على لغة تنويعيةٍ إدراكيةٍ استدراكيةٍ، تكوينيةٍ تشكيليةٍ ملغومةٍ نفيسةٍ من التعبير الذي يحزم الرؤيا في ضيق العبارة ولا يترك الشّعر في الحصار؛ بل يسرحه سراحًا جميلاً بشذرات سينمائية وتوازن بنائي عميق وقصيدة (**مقابلة خاصّة مع ابن نوح**)، وظّف (أمل) كل عناصر اللّعبة الفنية (إضاءة، توليف، إيقاع، حركة...) في تراكمات سريعة ومفاجئة وتاريخية موغلة، هذا الخيار حقّق بعدًا مغايرًا للثورة في استعراضية مسرحية:

جَاء طُوفَان نوح!

....

المِدِينَة تَغْرَقُ شَيْئًا... فَشَيْئًا

---

[1] – أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص44.

[2] – منصور بن محسن ضباب، بنية النص ورؤية العالم في أروقة الغرفة 8 من منظور البنيوية التكوينية (قصيدة الخيول أنموذجا)، مجلة الدّراسات العربية (دورية علمية محكمة)، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، مج38، ع3، يوليو 2018، ص4626.

* الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والعهد الجديد (الترجمة العربية المشتركة من اللغات الأصلية مع الكتب اليونانية من الترجمة السّبعينية، مزمور 25: 7، ص679.

** سورة هود، آية 45.

تَفُرُّ العَصَافِير

وَالماِء يَعْلُو

عَلى دَرَجَات البُيُوت–الحَوَانِيت–مَبْنَى البَرِيد–البُنُوك–

التَّمَاثِيل (أجْدَادُنَا الخَالدين) –المعَابِد–أَجولَة القَمْح–

مستشفيات الوِلَادة–بَوَّابَة السّجن–دَار الوِلَايَة–

أَرْوِقَة الثَّكَنَات الحَصِينَة

العَصَافِير تَجْلُو...

رُوَيْدًا...

رُوَيْدًا...

وَيَطْفُو الإِوَزّ عَلَى الماِء

يَطْفُو الأَثَاث...

وَلُعْبَة طِفْل...

وَشَهْقَة أم حَزِينَة

وَالصَّبَايَا يُلَوحْن فَوْقَ السُّطُوح!

جَاء طُوفَان نُوح

هَا هُم "الحُكَمَاء" يَفِرُّون نضحْوَ السَّفِينَة

المِغْنُون–سَائس خَيْل الأَمِير–المرَابِين–

قَاضِي القُضَاة

(...وَمَمْلُوكُه!)

حَامِل السَّيْف–رَاقِصَة المِعْبَد

(ابْتَهجَت عِنْدَمَا انْتَشَلَت شعْرَهَا المسْتَعَار)

–حَيَاة الضَّرَائب–مَسْتَوْرد وَشُحُنَات السِّلَاح–

عَشِيق الأَمِيرة فِي سِمَتِه الأُنْثَوي الصبُوح!

جَاء طُوفَان نُوح

هَا هُم الجُبَنَاء يَفِرُّون نَحْوَ السَّفِينَة

بَيْنَمَا كُنْتُ...

كَانَ شَبَاب المدِينَة

يلْجمُون جَوَاد المِيَاه الجُمُوح

يَنْقلُون المِيَاه عَلَى الكَتِفين

وَيَسْتَبِقُون الزَّمَن

يَبْنُون سُدُود الحِجَارَة

عَلَّهُم يَنْقُذُون مهَاد الصِّبَا وَالحَضَارَة

عَلَّهُم يَنْقُذُون... الوَطَن!

...صَاح بِي سَيّد الفَلَك–قَبْل حُلُول

السَّكِينَة:

"انج مِن بَلَدٍ... لَمْ تَعُد فِيه رُوح!"

قُلْتُ:

طُوبَى لِمَن طَعَمُوا خُبزَه...

فِي الزَّمَان الحَسَن

وَأدَارُوا لَهُ الظَّهْر

يَوْمَ المِحْن!

وَلَنَا المجْد–نَحْنُ الذِين وَقَفْنَا

(وَقَد طَمَسَ الله أَسْمَاءنَا!)

نَتَحَدَّى الدَّمَار...

وَنَأْوِي إِلَى جَبَل لَا يَمُوت

(يُسَمّونَه الشَّعْب!)

تَأْبَى الفِرَار...

وَتَأْبَى النُّزُوح!

....

....

....

كَانَ قَلْبِي الذِي نَسَجَتْهُ الجُرُوح

كَانَ قَلْبِي الذِّي لَعَنَتْهُ الشُّرُوح

يَرْقُد-الآن-فَوْقَ بَقَايَا المدِينَة

وَرْدَة مِن عَطَن

هَادئًا...

بَعْدَ أَنْ قَال "لا" للسَّفِينَة... وَأَحَبَّ الوَطَن![1]

خصوصية المطلع تهيمن على الفضاء السّردي والقصصي للقصيدة "في سياق إخباري تعجبي"[2]، محققا "مفارقة التحول"[3] مع حركة الرّاوي المتعدّدة بعد فاصل علامات محذوفة، والحذف هنا استدعاء لكلّ الأسئلة المفتوحة والشّخصيات الممزقة، وللذات في معاناتها في سير ذاتها، لتندمج حممها مع تناصّ قرآني: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (41) وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ﴾* ، وقال الله تعالى: ﴿ وَقَالَ نُوحٌ رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا (26) إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا﴾** إنّ المشهد المبني في سياق الحذف يتنامى دراميًّا بعد ذلك في مفارقة التقابل؛ فالمدينة تغرق في دلالة ساحقة للمعنى، إنّ الحياة تغادر شيئا فشيئا ويعكس

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص393-396.

[2] – إسلام خالد سلمان أبو غفرة، السّرد في شعر أمل دنقل، إشراف: فوزي إبراهيم الحاج: ص72.

[3] – سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، ص22.

* سورة هود، آية 41-43.

** سورة نوح، آية 26-27.

هذا قدرة الشّاعر في رسم ملامح الرّدى والصمت في تشويشٍ لغويٍّ سيميائيّ، وتحيل المفردات الحاضرة (**تغرق، تفر، يعلو، تجلو، يطفو، يلوحن، يفرون، يلجمون، ينقلون، يستبقون، يبتنون، ينقذون**) على توزيع الصور الاستفهامية في مساحةٍ كتابيةٍ طباعيةٍ طويلةٍ منصّصةٍ.

وبعد أن تبلغ الصور الاستفهامية مبلغها في تعدّد الأمكنة في فداحة الفجيعة وامتدادها الفضائي والزّمانيّ مع استمرارية اللّازمة المكرة (**جاء طوفان نوح**) التي تسقط في ميلودراما خاصّة مع عتبة العنوان الذي يخضع لقراءةٍ بصريةٍ حادّةٍ عندما يلتقي القارئ بصورة بركانية (**ابن نوح**)***، فتتقاطع مصائر التجربة ومشهد المقابلة والشّاعر في قصيدة (**مقابلة خاصّة مع ابن نوح**) '' لا يشكل خروجًا فقط على الموروث الدّيني السّائد؛ بل يشكّل تعديلاً وتثويرًا لطبيعته، حيث يظل ابن نوح فيها متمرّدًا عصريًّا خارجًا من فكرة العقوق السّلفي إلى الثورة ''[1]؛ فابن نوح كالشّيطان معبود الرّياح، قناع موجب تحقيقًا للوجود والرفض والشّعر والثورة وهو الخيار والرّمز والمجد والسّبيل الصادق.

موقف الشّاعر في (**ميتالغته**) هو الإحساس الشّديد بالمرارة والعدمي وإيمان بإعادة تشكيل العالم من جديدٍ بعد فرار كل (**الحكماء**) وتحولهم إلى (**جبناء**) في ثباتهم على السّكونية (**الصور معلقة**): ليأتي تعليق الشّاعر مدوّيًا (**بينما/ كنت/ كان**) تحقيقًا لتبادل الأدوار في حوارية تصاعدية وجاء الطوفان في قصيدة (أمل) '' بدلالة مغايرة وهي التحطيم والتخريب ''[2] بتوظيف لغة إنجيلية (**طوبى ولنا المجد**)، والمجد سيبقى لكلّ **رموز الخروج عن المألوف والبائن والعادي والفارون الجبناء نموذج العقوق والجحود والكفر، هم مدعو الحكمة والمغنون وسائسو خيل الأمير والمرابون والقضاة وكهنة المعبد، هم رموز الخذلان والهروب والفرار** في مقابل رفرفة الطيور المشرّدة بين السّموات والأرض **فطوبى** للهاربين من سفينة الانحناء **وطوبى** لمن رأى الحقيقة وأبى الفرار والنّزوح في

*** ابن نوح: كنعان بن نوح أو يام بن نوح هو الابن الرابع للنبي نوح وزوجته واغلة وأخو سام ويافث وأتى ذكره في الإسلام فقط وقد كان كافرا ومات غرقا في الطوفان لأنه رفض ركوب السّفينة مع أبيه.

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص65.

[2] – نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث/تحليل الخطاب الشعري والسّردي، التناص)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص106.

صمت الأسطر البيضاء تدلّ على تركيبٍ طباعيٍّ متوازنٍ في إشارةٍ واضحةٍ للمعركة الأخيرة التي يخوضها الشّاعر في مشهدٍ نهائيٍّ للتوقيع على تجربةٍ طاغيةٍ إنسانيةٍ عنيفةٍ تعكس رؤيا خاصّة فلسفية لم نعهدها من قبل صادمة لجنوبي نسجته الجروح ولعنته الشّروح قال لا للسفينة وأحبّ الوطن**!** .

9- في منعطف المعنى حواف اللّغة تتساقط

(قصيدة: **خِطاب غَير تاريخي عَلى قَبر صَلاح الدّين**):

رغم تشكيل الشّاعر (أمل دنقل) لأدوات التجربة الحداثية بلغةٍ ديناميكيةٍ بتوظيف متعالياتٍ نصيةٍ كثيفةٍ كالعناوين، الاستهلال، الخاتمة، التيمة المكرّرة... إلاّ أنّ ديوان (**أوراق الغرفة 8**) يبدو في أنضج تجاربه الإخراجية والفنية والمعرفية عبر أراجيح متشظيةٍ وزوبعاتٍ مضيئةٍ وذاكرةٍ دفينةٍ متفتّحةٍ غير ذابلةٍ، يقول (أمل) في نصّه (**خطاب غير تاريخيّ على قبر صلاح الدّين**):

هَا أَنْتَ تَسْتَرْخِي أَخِيرًا:

فَوَدَاعًا...

يَا صَلَاح الدِّين...

يَا أَيُّهَا الطَّبلُ البِدَائي الذِي تَرَاقَصَ الموْتَى

عَلَى إِيقَاعِهِ المجْنُون

يَا قَارِبَ الفَلِين

لِلعَرَب الغَرْقَى الذِينَ شَتَتَهُم سُفُنُ القَرَاصِنَة

وَأَدْرَكَتْهُم لَعْنَة الفَرَاعِنَة

وَسنَة... بَعْدَ سَنَة

صَارَت لَهُم "حطين"...

تَمِيمَة الطِّفْل، وَإِكْسِير الغَد العَنِين

(جَبَل التُوبَاد حَيَاك الحَيَا)

(وَسَقَى الله ثَرَانَا الأَجْنَبِي)

مَرَّت خُيُول الترْك

مَرَّت خُيُول المِلِك-النِّسر

مَرَّت خُيُول التَّتَر البَاقِين

وَنَحْنُ-جِيلًا بَعْد جِيلٍ-فِي مَيَادِين المرَاهَنَة

نَمُوت تَحْت الأَحْصِنَة!

وَأَنْتَ فِي المِذْيَاع، فِي جَرَائد التَّهْوِين

تَسْتَوْقِف الفَارِّينَ

تَخْطُبُ فِيهم صَائِحًا: "حطين"...

وَتَرْتَدِي العَقَال تَارَة

وَتَرْتَدِي مَلَابِسَ الفِدَائِيِّين

وَتَشْرَبُ الشَّايَ مَعَ الجُنُود

فِي المعَسْكَرَات الخَشِنَة

وَتَرْفَعُ الرَّايَة

حَتَّى تَسْتَرِد المدُن المرتَهَنَة

وَتُطْلِقُ النَّار عَلَى جَوَادِك المِسْكِين

حَتَّى سَقَطَت-أَيُّهَا الزَّعِيم!

واغْتَالَتْكَ أَيْدِي الكَهَنَة!

(وَطَنِي لَوْ شُغِلْت بِالخُلْد عَنْهُ...

(نَازِعْنِي-لِمَجْلِس الأَمْن-نَفْسِي!)

نَم يَا صَلَاح الدِّين

نَمْ... تَتَدَلَّى فَوْقَ قَبْرِكَ الوُرُود...

كَالمظليِّين!

وَنَحْنُ سَاهِرُون فِي نَافِذَة الحَنِين

نُقَشِّر التُفَّاح بِالسِّكِّين

وَنَسْأَلُ الله "القُرُوض الحَسَنَة"!

فَاتِحَة:

آمِين[1]

تستدرج تجربة (أمل) من أتون الذّاكرة التاريخية والأقنعة التراثية على نحوٍ يحرض الحلم السّاكن فيها على استيلاء وإنتاج لغة لعوب كما تتلاعب فراشات الحدائق وسيمة سكرى من عبق الأوراد واخضرار الفراغ وزرقة الضوء وعتمة السّواد السّحيق في اندياح التموجات الفنية وهوماتها العالي وذبذباتها الحانية وتداركاتها البارعة الحارة الغامقة، تشخيصية تشكيلية '' فصوت القناع صوتٌ مسموعٌ مغاير لمتحدث واحد لا يمثّل صوت الشّاعر وحده ولا صوت الشّخصية المستدعاة وحدها وإنّما هو مزيج متفاعل تفاعلاً انصهاريًّا بين الشّخصين ليكونا معًا صوتًا ثالثًا مغايرًا يشيع في القصيدة جوًّا دراميًّا يؤسّس-ضمن ما يؤسّس- لبعض الصلات بينهما وبين الحوار الدّرامي ''[2].

يستدعي الشّاعر شخصية (**صلاح الدّين الأيوبي**) فيفجّر اللّغة في مكامن دواخلها بحثًا عن ذات أخرى تنتج عتباتٍ جديدةٍ تخرج الخطاب من نظامه السّابق العادي وتمنح النّص عوالم فيّاضة قناعية*، لكنه نصّ غير تاريخي؛ فالشّاعر يرفض استدعاء الرّموز التاريخية (**خطاب غير تاريخي**)، هو يرفض التراث الفرعوني والإغريقي والعربي القديم (**سيزيف، بنلوب، أوديب، سبارتكوس، أوزوريس، شهرزاد، قطر النّدى، زرقاء اليمامة، المتنبي، عنترة، أبو نواس، كُليب، صلاح الدّين، عبد الرحمان الدّاخل**...) فهو في حقيقة الذّات يعيش تحوّلا شعريًّا واضحًا في كونية تجربته المرضية؛ إذ ينفتح الخطاب على كلّ أفعال السّرد الواقعية الحاضرة المحرضة؛ فالحلم الشّخصي يرتدّ في فاتحة النّهايات: (**ها أنت تسترخي أخيرًا**...)، فالسّطر الشّعري الأول يمثّل إعادة رؤيا العالم عند (أمل)

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص397-399.

[2] – أحمد ياسين، تقنية القناع الشعري، مجلة غيمان الثقافية (فصلة تعنى بالكتابة الجديدة)، صنعاء، اليمن، ج1، ع3، خريف 2007، ص25.

* القناع: persona, maske، ظل: shadow، الذّات the self وتتحقق مجالات التماهي بين (الأنا) والقناع، والآخر الجمعي وبين (هم) يتنازل الأنا عن حقيقة واقعها للعالم الخارجي ويضمر جزءا من هموم الجمع في تشكيل وظيفة الوعي والتأمل وانتظار ما سيكون.

ونفيًا لكل الأقنعة والمرويات والأحداث التاريخية، في سعي إلى عزل الذّاكرة، فلم يعد هناك متسع إلاّ لحضور الذّات الشّاعرة بأنويتها الاستفهامية المرهونة بحاضرٍ زمنيّ مقهورٍ مجنونٍ!.

ويعزل الشّاعر كلّ نصوصه وأحلامه في افتتاحياتٍ متتاليةٍ مكدّسةٍ: (فوداعًا/ يا صلاح الدّين/ يا أيها الطبل/ يا قارب الفلين)، و(أمل دنقل) في حواريته مع (صلاح الدّين الأيوبي) يأسر المتلّقي إلى معراج الإمساك بنموذج مشتهى عبر كائن اجتمعت فيه الفرادة بكافّة التجليات، فاستطاع بهذه الأدوات الاستثنائية أن يختزل في آن عنصرًا تمور فيه الانعطافات الدّلالية الحادّة التي تمتشق الذّرى والماضي التليد وتلك التي تهوي إلى غياهب الهوان ومرحلة الانتكاسات النّاصرية، وتظهر إشارات سابقة لأمل عند وفاة "جمال عبد النّاصر"** في 28 سبتمبر 1970 في قصيدته (لا وقت للبكاء):

لَا وَقْتَ للبُكَاء

فَالعالَمَ الذِي تَنكِسينه... عَلَ سَرَادق العَزَاء

مَنْكَس فِي الشّاطئ الآخر...[1]

وانطلاقًا من ريبة الفيض والغيض وإخفاق اللّهفة وصراخها النّازح المريد، يلجأُ الشّاعر إلى استحضار (**صلاح الدّين**) في نهاية النّص (**لا وقت للبكاء**) لتتملح اللّغة بقساوة اللّحظة ودوي الحدث وتقرط غضار القصيدة الملتبس مع جزئية الصور التناصية في نصّه الجديد التخالفي والخارجي للشاعر أحمد شوقي**:

جَبَل التوباد حَيَّاك الحَيَا   وَسَقَى الله صِبَانَا وَرَعَى[2]

** جمال عبد الناصر: هو ثاني رؤساء مصر، تولى السّلطة من 1956 إلى وفاته وهو أحد قادة ثورة 23 يوليو 1952، التي أطاحت بالملك فاروق، ولد في 15 يناير 1918 باكوس مصر وتوفي في 28 ديسمبر 1970 بالقاهرة.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص255.

** أحمد شوقي: أحمد شوقي علي بك، شاعر مصري بلقب بأمير الشعراء، شاعر وأديب ومجدد للشعر العربي الحديث ومن رواد الشعر المسرحي، ولد في 20 رجب 1287هـ/16 أكتوبر 1868م، من أصول تركيبية شركسية وتوفي في 14 جمادى الآخرة 1351هـ/14 أكتوبر 1932م، أهم أعماله: الشوقيات.

[2] – أحمد شوقي، مجنون ليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983، ص112.

لتبرز قيم الحبّ والرّسوخ وطوق الذّاكرة في مقابل خواء الحاضر والاختزال السّلطوي الفارغ، **(وسقى الله ثرانا الأجنبي)**، كما تبرز في مساحةٍ مفتوحةٍ من الفعل المكرّر **(مَرَّت)**، كَشَّاف للخيبات والظهورات الباطلة كموشور يمنحنا إطلالة على الأوجه المتعدّدة لجوهر الحقيقة النّافقة والخيول هنا (خيول الترك/ خيول الشّرك/ خيول الملك النِّسر)، نموذج سالب بائت حيث طعم الموت والمدن الغافية، مقابل خيول الفتوحات وصعوداتها ودمدمتها وحمحمتها وانطلاقها؛ فلم يكن الحاضر سوى قبرًا للفرار والتهوين ولم يكن **(المذياع)** سوى رمزًا لهزات النّكبة والمحنة مشتراة من دكاكين الجباه المحنية ومحيطات الدّموع الرّفات بامتداد تناصّ تخالفي آخر: **(وطني لو شُغلت بالخلد عنه/ نازعتني– لمجلس الأمن–نفسي!)** بيت شعري لأحمد شوقي:

وَطَــنِي لَــو شُــغِلت بالخُلْــد عَنْــهُ نَازَعَتْــنِي إِلَيْــه فِي الخُلْــد نَفْسِــي[1]

هو انتقال رمزيّ بالغٌ لاعتماد نهاية الذّات الجمعية المغلقة السّاكنة الجامدة في فضاء الفعل **(نم يا صلاح الدّين)** والتيه في: **(ونحن ساهرون في نافذة الحنين/ نقشر التفاح/ نسأل الله)**، في انكسار خطية الزّمن وتداخله وانكماشه القنفذي توثيقًا للانعطافات الكامدة المحمومة بمنطلق غير تاريخي، فيما يريده (أمل دنقل) الفارس ونيرانه وأحجاره وتحولاته، فلن يكون إلاّ بذات جمعية تخوض تجربة التغيير، بعيدًا عن رؤيا سلطويةٍ مستبدّةٍ قمعيةٍ معزولةٍ واهمةٍ موهومةٍ رماديةٍ بالجراح والعراء والذّبول.

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1986، ص46.

ثانيًا: شقاء الحلم:

1-أنت فارس هذا الزّمان وسواك الممسوخ

(قصيدة: بُكَائِية لِصَقر قُرَيْش):

جاء عنوان القصيدة في مفردتها (**بكائية**) مركبًا إضافيًّا لصقر قريش ولهذه الإضافة دلالات خفية واستمرار للبكائيات الغائبة وأقفالها الخديعة المرئية ونزيفها الغاص بالحصى والروح المقروحة، ولا بد أن ينزع السّؤال عن دلالات استدعاء الأقنعة التاريخية والدّخول في تضاعيفها وجيولوجيًّا معانيها الموارة لالتماس الزّلزال والبراكين الآتية والصهارات التي تتقاذفها الإيقاعات والأصوات والتراكيب في عقولنا وقلوبنا، أجسادنا وأرواحنا وعبر هذه اللّغة المائية (بكائية) السّلسبيل التي يتطارح الشّاعر عناوينه وقصائده بها ويتجارحها عبر الدّهشة اللّغوية الكثيفة التي يثيرها في أعماقنا:

عِمْ صَبَاحًا... أَيُّهَا الصَّقْرُ المجُنَّح

عِمْ صبَاحًا...

هَلْ تَرقبتَ كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشَّمْسَ

التّي تَغْسِلُ فِي مَاء البُحَيْرَات الجرَاحَا

ثُمَّ تَلْهُو بكَرَات الثَّلْج

تَسْتَلْقِي عَلَى التُّرْبَة

تَسْتَلْقِي... وَتَلْفَحُ!

هَلْ تَرقبت كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشَّمْسَ... لِتَفْرَحَ

وَتَسُدَّ الأُفُقَ للشَّرق جَنَاحًا؟

أَنْتَ ذَا بَاق عَلَى الرَّايَات... مَصْلُوبًا... مُبَاحًا

تصرُ الرِّيحُ وَأَضْلَاعُهُ كَالرَّوْضِ المصَوَّح

تَتَشَهَّى لَذْغَة الشَّمْس التِي تَنْسِجُ للدِّفْء وِشَاحًا!

أَنْتَ ذَا بَاق عَلَى الرَّايَات مَصْلُوبًا... مُبَاحًا

-"اسْقِنِي..."

-لَا يَرْفَعُ الجَندَ سِوَ كُوب دَم... مَا زَال يَسْفَحُ!

-"اسْقِنِي..."

-هَاكَ الشَّرَاب النَّبَوِي...

اشربْهُ عَذْبًا وَقَرَاحًا

مِثْلَمَا يَشْرَبُهُ البَاكُون...

وَالمِاشُون فِي أُنْشُودَة الفَقْر المِسَلَّح!

-"اسْقِنِي..."

لَا يَرْفَعُ الجُند سِوَى كُوبُ دَمٍ مَا زَالَ يَسْفَحُ!

بَيْنَمَا "السّادَة" فِي بَوَّابَة الصَّمْت المملَّح

يَتَلَقَّون الرِّيَاحا

لِيلفُوهَا بِأَطْرَاف العَبَاءَات...

يَدُقُوا فِي ذِرَاعَيْهَا المِسَامِير...

وَتَبْقَى أَنْت

(مَا بَيْنَ خُيُوط الوَشِي)

زَرَا ذَهَبيا

يَتَأَرْجَحُ!

وَقَف "الأَغْرَبُ" فِي بَوَّابَة الصَّمت المِمَلَّح

يَشهَرُون الصَّلف الأَسْوَدَ فِي الوَجْه سِلَاحًا

يَنْقُلُونَ الأَرْضَ: أَكْيَاسًا مِن الرَّمْل

وَأَكْدَاسًا مِنَ الظِّل

عَلَى ظَهْر الجَوَاد العَرَبِي المِتَرَنِّح!

يَنْقُلُون الأَرْضَ...

نَحْوَ النَّاقِلَات الرَّاسِيَات-الآن-فِي البَحْر

التِي تَنْوِي الرَّوَاحَا

دُونَ أَنْ تُطْلِقَ فِي رَأْسِ الحِصَان

طَلْقَة الرَّحْمَة

أَوْ تَمْنَحُه بَعْضَ امتِنَان!

عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الصَّقْرُ المجَنَّحُ

عِمْ صَبَاحًا

سَنَة تَمْضِي وَأُخْرَى سَوْفَ تَأْتِي...

فَمَتَى يُقْبَلُ مَوْتِي...

قَبْلَ أَن أُصْبِحَ-مِثْلَ الصَّقْر-

صَقْرًا مُسْتَبَاحًا!؟[1]

عبر هذه الرّقرقة والتموّج والعذوبة والافتنان وما يطالعنا به (أمل دنقل) من شطحات تكاد تكون صوفية خالدة (**عِمْ/ يَا صلاح الدّين/ عِمْ/ صبَاحًا/ أَيها الصقر المجنح**)، وهو المطلع الأول والدّيباجة الشّعرية التي صدر بها الشّاعر ديوانه الأخير " فيسترعي الانتباه أنّه وضع لها عنوانًا أسفلها لا أعلاها وهو: بكائية لصقر قريش، إنّ ورود عنوان تلك الدّيباجة أسفلها يشير إلى أنّ العنوان غدًا حاشية توضيحية "[2] فاستدعاء الرّموز التاريخية هو إدراك للوعي التاريخي للشخصيات والوقائع والإشارات والحكايات، ولا بد له من إعادة تشكيلها تناصيًّا في مزجٍ وتركيبٍ وقطعٍ وفصلٍ ووصلٍ وسردٍ ولصقٍ تصويريٍّ للسيطرة على المخيال البصري واستبعادًا عن التقريرية والتقليدية السّاذجة في نبرة صريحة تستفيض نزفا.

---

[1] - أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص401-403.

[2] - محروس السّيد بريك، التأويل النحوي الدلالي لعتبات النص الشعري (دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل)، ص207.

ونجد أنّ الشّاعر يتناوح في رياح القصيدة بقناع (**عبد الرحمان الدّاخل**) الأموي الهارب بـ(**حورس الصقر المجنح**) و (**المسيح المصلوب**) في ذهول وانخطاف تبهتنا عصارته وتتهاطل فينا أنهاره السّارية ويغرب بناصع شمس الأندلس في خيوطها وخطوطها وأشجار برتقالها، وهي رموز تنقب وتنجم في حدتها ومقتلها وتقطيعها ورجمها وحرقتها؛ ولأنّ الشّاعر استفتح الوجد والوله لها (**تغسل، تلهو، تستلقي، تفلح، تفرح، تسدّ، تتشهى**) في إيمانها وشموسها واصطلائها واصطلامها في مجريات روحه وذاته وحلول الأنا فيه أو حلوله في الأنا، كما لو أنّه في غيبوبة وغيمومة الشّعر: (**أنت ذا باقٍ على الرّايات مصلوبًا... مباحًا/ تصر الرّيح/ أضلاعك كالرّوض المصوح/ تتشهى لذغة الشّمس**).

لقد التصق السّرير بأمل كما التصق (**صقر قريش**) بالمسيح مصلوبًا مباحًا وبمسامير أكثر لتمتدّ إلى كلّ الرّموز السّابقة الدّرامية المأساوية الأعمق والأفدح والمروعة على صعيد إنساني، وكأنّ الشّاعر في كلّ دواوينه يرفض دمعا وينزف دما من روح جريحة ذبيحة شهيدة، تهدد إنسانيته في إحالة حوارية مائية مرّة أخرى:

–اِسْقِنِي...

–اِسْقِنِي...

حيث تتثاقل لغته وتتنافذ وتتناضح مع كل المآسي والبكائيات (**الحلاج، الحسين**) ومع حداثة الشّعر فأمل يعمر الرّوح بأبنية اللّغة في شقاء حلمي طويل ويقدح شررها في امتدادات القافية: (**الجراحآ، جناحآ، مباحآ، وشاحآ، قراحآ، الرياحآ، سلاحآ، صباحآ، الرواحآ، مستباحآ**)، والسّكون الفحيح المشتعل حرقة في: (**المجنحْ، تلفحْ، تفرحْ، المصوحْ، يسفحْ، المسلخْ، المملحْ، يتأرجحْ، المترنحْ**) ولقد تراجع الجند والسّادة والحكماء والمغنون والمرابون وحياة الضرائب والمدينة تغرق والعصافير تحلو، وظل الصقر وحيدًا مهزومًا ينظر للأغرب وهم ينقلون خيرات البلاد على ظهر

الجواد العربي المترنح، وهذه الصورة المأساوية " دليل على سيطرة أشكال الامتهان والاستبعاد والتبعية التي فتحت المجال ومهدت السّبل للغرباء لكي يحتلّوا ويستبيحوا كلّ شيء "[1].

والشّاعر يؤسّس لغةً دراميةً عنيفةً صادمةً، ولعلّ مقولة (**ألفريد هيتشوك** Sir Alfred Joseph Hitchcock): الدّراما هي الحياة بعد إزالة الأحداث المملّة، تؤكّد قدرة الخطاب الجديد للشعر في التغاير والتبدل والتأثير؛ " فعلاقة الشّعر بالدّراما ليست وليدة حركة الحداثة؛ بل هي علاقة قديمة تمتد بجذورها إلى التراث "[2]، وتمتدّ في النّص عبر تحوّلاتٍ ثنائيةٍ ضدّيةٍ في نسيجه: (**الصقر المجنح/ الصقر المصلوب–الشّمس/ الظلّ–البرد/ الدّفء–الماء/ الدّم–الحزن/ الفرح–الحياة/ الموت–الأنا/ الآخر–الأرض/ السّماء–الماضي/ الحاضر**) حيث يتباحث الشّاعر مع وعيه ولا وعيه في متون قصائده وهوامشها ومسوداتها وهي في كلّ الأحوال والمقامات والمقابسات والدّيباجات والمتعاليات ذات محرق وبؤرة شديدة الإشعاع قوية الضوء والنّور والنّيران الشّعرية معًا.

وفي فواصلَ زمنيةٍ متقطّعةٍ بين الاستباحة وانعدام الضوء والدّفء، هو قانون الشّاعر الآن في مرحلة عصبية لاستحالة الرّغبة في تحقيق الذّات والهوية والثورة والخلاص والتخمر والارتواء (**هل ترقبت كثيرًا أن ترى الشّمس... لتفرح!**) حتى ينكشف الحوار الدّاخلي المونولوجي في ملفوظاتٍ شعريةٍ متتاليةٍ حتى أنّها تتناصّ جميعها–الصور–مع خيوط العنكبوت المعيقة لحركة الطيور ودق المسامير في نعش كلّ رغبة في التغيير والنّور والانعتاق في توتر ومفارقة مشحونة بطاقة دلالية متشظّية في علاقاتٍ متشابكةٍ متقاطعةٍ متنافرةٍ أيضًا، تدفع القارئ للبحث في دلالاتٍ إيحائيةٍ أخرى وحقولٍ رمزيةٍ جديدةٍ.

[1] – حسن لشكر، النسق الرمزي التراثي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة المناهل (مجلة فصلية)، وزارة الثقافة المغربية، المغرب، ع56، السّنة 22، 22 جمادى الأولى 1418هـ/1 ديسمبر 1997، ص301.

[2] – عبد الجليل حسن صرصور/حسن البنداري/ عبلة سلمان ثابت، التقانات الدرامية في الشعر الفلسطيني الحداثي، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، فلسطين، مج10، ع2، 2008، ص48.

من خلال توظيف "**بحر الرمل**"* تجسيدًا للكثافة الانفعالية مع أدوات الربط والنّسق القصصي والتكرار والحوار وتنوّع القافية المقيّدة المجرّدة والقافية المتحركة المردوفة بألف والرّوي بحرف الحاء المهموس الجريح المنكسر الحزين ولتوضيح ذلك عبر التقطيع الموسيقي:

عِمْ صبَاحا... أيهَا الصَّقر المجَنَّح

/ 0 / / 0/ 0   / 0/ / 0/ 0/ 0/ / 0/ 0

فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلاتن

عِمْ صَبَاحا

/ 0 / / 0/ 0

هَل تَرَقّبْت كَثِيرًا أَنْ تَرَى الشّمْس

/ 0 / / 0/ 0 / 0/ / 0/ 0 / 0 / / 0 / 0/

فاعلاتن   فاعلاتن   فاعلاتن   ف

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحَا

/0/ / 0/ 0/ / / 0/ 0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ / 0/ 0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وتتباين الصور والإيقاعات في طولها وقصرها مع قدرة الشّاعر على توظيف حروف المد وتكرار الحروف والمفردات والجمل الشّعرية والاستهلال كتيمة مركزية في ديباجة الدّيوان والتضادّ والاستبدال الظّليل الملوّن الهائم: [**ينقلون الأرض: أكياسًا من الرّمل/ وأكداسًا من الظّلّ**]

إنّ الشّاعر يشوي نيء اللّغة على أنوار روحه المرهقة ونيران جسده حتى تنضج وتتسوى خلقًا جديدًا، كذلك يستعر هواء العالم وكينونته ويتغور ويتغول في تراثه وتاريخه وشخوصه ومعجمه وأصواته وكائناته الطبيعية (**الصقر، الشّمس، الرّيح، البحيرات، الثلج، التربة، الأفق، الأرض، الظّلّ، الجواد**...)، فمتى يقبل موت الشّعر!!.

* بحر الرمل: أحد بحور الشعر وسمي بالرمل لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض وسرعة النطق به، وزنه:
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2-جروح النّص وخطيئة اللّامقاومة..

(قصيدة: قَالَت اِمرَأة في المَدِينة):

نلمح في قصيدة (**قالت امرأة في المدينة**) بنية التعانق مع الحلم في تماهيه مع التلاشي والعدم واللّامقاومة والتقارع مع أحوال الموت ليعلي من شأن الحياة "ولذا فإن حزن أمل دنقل وثورته على المدينة عادلان"[1]، يقول الشّاعر:

(1)

سَيْفُ جَدِّي عَلَى حَائِط البَيْت... يَبْكِي:

وَصَوْتُهُ فِي ثِيَاب الرُّكُوب!

(2)

قَالت امرَأَة فِي المدِينَة:

-مَنْ ذَلكَ الأَمَوي الذِي يَتَبَاكَى عَلى دمِ عُثْمَان!

-مَنْ قَالَ إِنَّ الخِيَانَة تُنْجِبُ غَيْرَ الخِيَانَة؟

كُونُوا لَهُ يَا رِجَال...

أَمْ تُحِبُّون أَنْ يَتَفَيَّأَ أَطْفَالُكُم تَحْتَ

سَيْف ابن هند؟

....

رُبَّمَا ردّت الرّيح-سَيِّدَتِي-نصْف رد

صَاع... وَابْتَلَعَتْهُ الرِّمَال!

نَحْنُ جِيل الحُرُوب...

نَحْنُ جِيلُ السّبَاحَة فِي الدَّم...

أَلْقَت بِنَا السُّفُن الوَرَقِيَّة فَوْقَ ثُلُوج العَدَم

[1] – مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص121.

(قَبَضَات القَلُوب–

وَحْدَهَا–حَطَمَتْهَا... وَمَا زَالَ فِيهَا الأَسَى وَالنُّدُوب...)

نَحْنُ جِيلُ الأَلَم

لَمْ نَرَ القُدْسَ إِلَّا تَصَاوِير

لَمْ نَتَكَلَّم سِوَى لُغَةَ العَرَب الفَاتِحِين

لَمْ نَتَسَلَّم سِوَى رَايَة العَرَب النَّازِحِين

وَلَمْ نَتَعَلَّم سِوَى أَنَّ هَذَا الرَّصَاص

مَفَاتِيح بَاب فِلَسْطِين

فاشْهَد لَنَا يَا قَلَم

أَنَّنَا لَمْ نَنَم

أَنَّنَا لَمْ نَقِف بَيْنَ "لا" و "نعم"

مَا أَقَلَّ الحُرُوفَ التِي يَتَأَلَّف مِنْهَا اسم ماَ ضَاع مِن وَطَن

وَاسمُ مَنْ مَات مِن أَجْلِه

مِنْ أَخٍ أَوْ حَبِيب!

هَلْ عَرَفْنَا كِتَابَة أَسْمَائنَا بِالمِدَاد

عَلى كُتُب الدَّرْس؟

هَا قَد عَرَفْنَا كِتَابَة أَسْمَائنَا

بِالأَظَافر فِي غُرَف الحَبْس

أَوْ بِالدِّمَاء عَلَى جِيفَة الرَّمْل وَالشّمْس

أَو بَالسَّوَاد عَلَى صَفَحَات الجَرَائِد قَبْل الأَخِيرَة

أَوْ بِحِدَاد الأَرَامِل فِي رَدَهَات (المِعَاشَات)

أضوْ بِالغُبَار الذِي يَتَوَالَى عَلَى الصُّوَر

المِنْزِلِيَّة للشُّهَدَاء

الغُبَار الذِي يَتَوَالَى عَلَى أَوْجُه الشُّهَدَاء...

إِلَى أَنْ... تَغِيب!!

قَالَت امرَأَة فِي المدِينَة:

مَنْ يَجْرُؤ الآن أَنْ يَخْفِضَ العَلَمَ القَرْمَزي

الذِي رَفَعَتْه الجَمَاجِمُ

أَوْ يَبِيع رَغِيف الدَّم السَّاخِن المتَخَثّر فَوْقَ الرِّمَال

أَو يَمُدُّ يَدًا للعِظَام التي مَا اسْتَكَانَت

(وَكَانت رجال...)

كَيْ تَكُون قَوَائم مَائدَة للتَّوَاقِيع

أَوْ قَلَمًا

أَوْ عَصًا فِي المرَاسم؟

....

لَمْ يَجِبْهَا أَحد...

غَيْر سَيف قَدِيم...

وَصُورَة جد![1]

استلهم (أمل دنقل) شخصية **(معاوية بن أبي سفيان)** التاريخية في توظيف يجرجر الخيبات والمراثي؛ فتأتي امرأة في التحريض عليه ومتهمة إياه بالتباكي على دم **(عثمان بن عفان)** كما تباكى إخوة يوسف عليه والنّص القرآني: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾*، يتقاطع في غيابٍ لفظيٍّ مع عواء رخيم لوقائع تاريخية ناتئة تنوح أقنعة مارقة تدوي مع الشّعر أحاجي قانية، مرتبطًا بحوارية الأقنعة والشّخوص " ليتحوّل الحوار

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص404-407.

* سورة يوسف، آية 30.

إلى رصد المعادلة الصعبة "[1]، ما بين الثبات والحركة، التحليق والتقييد، الفرار والسّكون والصورة استبانت غبارا وكوابيس: (**سيف جدّي على حائط البيت... بيكي/ وصورته في ثياب الرّكوب!**).

ولأنّ الشّاعر في مرحلةٍ صعبةٍ من مرضه، فإنّه يستكين إلى كل اللّوحات والمشاهد المتعلقة الفاجعة، وتعرجات السّبل الممكنة وتفاحة الثأر والخطايا، ورايات الشّقاء والانكسارات، إنّ صوتًا مستقبليًّا لامرأة في المدينة يكشف الحقيقة الاستفهامية: (**من ذلك؟ / من قال؟ أم تحبون؟**)، إنّه رفع لعرامات الحياة في غواياتها وصباباتها، وتتداخل مكائد الدّهشة وأوصال الأسئلة والمرئي واللّامرئي من الصور التي تتوالد انهمارًا، خاصّة حين يدور في فلك التماهي مع رمز (**السّيف**) وتحوّلاته ليلتصق ويتماهى مع جموده وضياعه وثباته وخيانته، إنّ الشّاعر يتوحّد مع الحقيقة ومع حلمه الضائع في نفي حادّ: (**لم نر القدس/ لم نتكلم/ لم نتسلم/ لم نتعلم**) وليس لنا إلاّ (**التصاوير، لغة العرب الفاتحين، راية العرب النّازحين**)، ويتقمّص من بداية النّص إلى نهايته بل من بداية تجربته كلّ (**اللّاءات**):

***كلمات سبارتكوس الأخيرة:**

من قال "لا" فلم يمتْ

وظل روحا أبدية الألمْ!

*** قالت امرأة في المدينة**

فاشهد لنا بالقلمْ

أننا لم ننمْ

أننا لم نقف بين "لا" و "نعمْ"

ويساعد في ذلك لغته النحتية المشعة والذّهنية الثمينة والمائية في سيولاتها والحجرية في تماسكها بين الإيقاع واللّاإيقاع، حين يساعفه الحضور والغياب وأطياف الألم وأشباحه (**ها قد عرفنا كتابة أسمائنا/ بالأظافر/ بالدّماء/ بحداد الأرامل/ بالغبار**) وكأنه بحاجة إلى الرّقيّ والتعاويذ لتفسير الزّمن والدّهر والموت والخيانة! .

وفي شعر (أمل دنقل) بعض ممّا مضى وبعض من الأحجية والغيمومة والانطماس والطلاسم والطواسين وكأنّه يقارب النّثر في تكرار عتبة العنوان (**قالت امرأة في المدينة**) مع فاصل محذوفٍ من

---

[1] – فاتح محمد أبو بكر أبو زيان/فليح مضحي السّامرائي، سيميائية التداخل النصي في شعر أمل دنقل، المؤتمر الدولي الثالث للدراسات اللغوية، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 7/6 ديسمبر 2017، ص 16 .

العلامات البيضاء؛ ليصبح الشّاعر في ذروة احتجاج الوجودي والسّياسي على الصمت المملح والخيانة المحطومة، فلم يجبه أحد غير سيف قديم وصورة جد!!.

3-غضارة ونضارة الذّاكرة..

(قصيدة: إلى مَحَمُود حَسن إسماعِيل "في ذاكره") :

لوحة ساكنة في نهاية القصيدة (**قالت امرأة في المدينة**) توحي بهزائم محيقة ومستمرّة وعزاء مر في استذكار شخصية معاصرة حاضرة، وقد " دعي أمل للمشاركة في الذّكرى الرابعة لرحيل الشّاعر محمود حسن إسماعيل (1980)، وهو الذي حمل له إعجابًا خاصّا وتأثّر كثيرًا به كشاعر حتى أنّه في طفولته كان حريصًا على تجميع صوره المنشورة وقتذاك في مجلة الإذاعة المصرية والاحتفاظ بها، كما أنّ أول شيءٍ حرصَ عليه أمل عند مجيئه إلى القاهرة هو الذّهاب إلى منطقة أرض الجزيرة لمشاهدة تلك البقعة وهذه الأرض وذلك النّخيل الذي كتب عنه محمود حسن إسماعيل في قصائده "، والاستذكار هو استبطانٌ للرّوح واستدعاء للغائب عبر ذات محومة محلقة دائرة في فضاء ما سيكون وجماليات اللّغة واصطدامًا بصلودة العالم وغضارته ونضارته ومرارة الواقع وخشونته، ولا بدّ من استدراج البطولة ولم شتاتها حتى يظهر النّص الموعود "إلى محمود حسن إسماعيل"* في وجه هذا العالم وهذا الصمت الكئيب:

وَاحد مِن جُنُودك يَا سَيّدِي
قَطَعُوا يَوْم مُؤتَة مِنّي اليَدَيْن
فَاحْتَضَنَت لِوَاءك بِالمِرْفَقَيْن
وَاحتَسَبتُ لِوجْهِك-أَيُّهَا الشّعر-

* محمود حسن إسماعيل: شاعر مصري ولد في 2 يوليو 1910 وتوفي في 25 أفريل 1977 ببلدة النخيلة بأسيوط مصر، تخرج من كلية دار العلوم ونبغ في الشعر وأصدر ديوانه الأول المتفرد (أغاني الكوخ) سنة 1935، ونال جائزة الدولة في الشعر 1965 وله دواوين كثيرة منها: لابد-التائهون، صوت من الله، أين المفر، هدير البرزخ، موسيقى من السّر، رياح المغيب، وكانت له قصائد مغناة: النهر الخالد، وعاء الشوق غناهما الموسيقار محمد عبد الوهاب، بغداد قلعة الأسود غنتها أم كلثوم، نداء الماضي غناها عبد الحليم حافظ، يد الله غنتها نجاح سلام، الصباح الجديد غنتها فيروز، أصلي عليك غناها مشاري العفاسي، وكان محمود حسن إسماعيل من الشعراء المجددين في اللغة والدلالة.

هَلْ يَصِلُ الصَّوْتُ؟

(وَالرِّيح مَشْدُودَة بِالمِسَامِير!)

هَلْ يَصِلُ الصَّوت؟

(وَالعَصَافِير مَرصُودَة بِالنَّوَاطِير!)

هَلْ يَصِلُ الصَّوت؟

أَمْ يَصِلُ الموْتُ؟

قُلْ لي، فَإِنِّ أُنَادِيك

مِنْ زَمَن الشُّعَرَاء-الأَنَاشِيد

للشُّعَرَاء-السَّجَاجِيد

مِن زَمَن الشُّعَرَاء-الصَّعَالِيك

للشُّعَرَاء المِمَالِيك

أَرْسُمُ دَائِرَة بِالطَّبَاشِير

لَا أَتَجَاوَزُهَا!

كَيْفَ لِي؟ وَأَنَا أَتَمَزَّقُ مَا بَيْن رغِين!

وَالقَدَمَان مُعَلَّقَتَان بِفَخَّين!

أَعْيَانِي الكَرُّ وَالفَرُّ

وَاجْتَازَنِي الخَيْرُ وَالشَّر

أَيسَر، تَيَسَّرْتُ، حَتَّى تَعَسَّرت، حَتَّى تَعَثَّرَت...

أَيْمَن، تَيَمنت، حَتَّى تَيَمَّمت، حَتَّى تَيَتّمت...

أَيْنَ المِفَرُّ؟ وَأَيْنَ المِقَرُّ؟

للخَفَافِيش أَسْمَاؤُهَا التِي تَتَسَمَّى بِهَا!

فَلِمَن تَتَسَمَّى إِذَا انْتَسَب النُّور!

وَالنُّور لَا يَنْتَمِي الآن للشَّمْس

فَالشَّمْسُ هَالَاتهَا تَتَحلَّق فَوْقَ العقَالات
هَلْ طَلَع البَدْرُ مِنْ يَثْرِب أَمْ مِن الأَحْمَدِي؟
وَبَانَت سُعَاد...
تَرَاهَا تَبينُ مِن البَرْدَة النَّبَوِيَّة
أَمْ قَلَنْسَوَة الكَاهنِين الخَزر؟
وَاحِد مِن جُنُودك يَا سَيِّدِي
أَلف بَيْت وَبَيْت...
وَاحْتَوَتك الكُويت!
فَعَرَفْتُ بِمَوْتِكَ أَيْنَ غَدِي!

واحِد مِن جُنُودِك-يَا أَيُهَا الشِّعر-!
كُلُّ الأَحِبَّة يَرْتَحِلُون
فَتَرْحَلُ شَيْئًا فَشَيْئًا مِنَ العَيْن ألفَة هَذَا الوَطَن
نَتَغَرب فِي الأَرْض، نُصْبِحُ أَغْرِبَة فِي التّآبِين نَنْعِي
زُهُور البَسَاتِين
لَا نَتوَقَّفُ فِي صُحُف اليَوْم إِلَّا أَمَامَ العَنَاوِين
نَقْرَؤُهَا دُونَ أَنْ يَطْرَف الجَفَن
سُرْعَان مَا نَفْتَحُ الصَّفَحَات قبِيل الأَخِيرَة
نَدْخُلُ فِيهَا نُجَالِسُ أحرُفَهَا
فَتَعُود لَنَا أُلْفَة الأَصْدِقَاء وَذِكْرَى الوُجُوه
تَعُودُ لَنَا الحَيَوِيَّة والدَّهْشَة العَرَضِيَّة
وَاللَّون والأَمن: والحُزْن
هَذَا هُو العَالَمَ المتَبَقِّي لَنَا: إِنَّهُ الصَّمت

وَالذّكْرَيَات السَّوَاد هُو الأَهلُ وَالبَيْتُ

إِنَّ البَيَاضَ الوَحِيد الذِي نَرْتَجِيه

البَيَاض الوَحِيد الذي نَتَوَحَّد فِيه

بَيَاض الكَفَن!

وَاحد مِنْ جُنُودِكَ يَا سَيِّدِي

خُبْزُه ضيق

مَاؤُهُ بَل رِيق

وَالمِمَات بِعَيْنَيه كَالمولِد

وَاحِدٌ مِن جُنُودك يَا سَيِّدِي

يَرْكَعُ الآن يَنْشُدُ جَوْهَرَة تَتَخَبَّأ فِي الوَحْل

أَو قَمَرًا فِي البُحَيْرَات

أَوْ فَرَسًا نَفِرًا فِي الغَمَام

هَا هُو الآن، لَا نَهْرَ يَغْسِلُ فِيه الجُرُوح

وَيَنْهَلُ مِنْ مَائِه شرْبَة تُمْسِكُ الرُّوح

لَا مَنْزِلَ لَا مَقَام

فَعَلَى الرّاحِلين السَّلَام

وَالسَّلَام عَلَى مَنْ أَقَامَ[1]

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص408-412.

يتحرّر الشّاعر (أمل دنقل) من سراديب المرض في "صوت مسموع"[1] بعد أن حسم الصّراع لصالح الموت فتناثرت أوراق الغرفة 8 في نصّه بإيقاع تفعيلة المتدارك وغلبته على تفعيلة الخبب **(فعلن)** وهذا الجو الإيقاعي ساعد على نشر مسحةٍ هادئةٍ "ومناسبة للدفقة الشّعورية"[2]:

واحدٌ مِنْ جُنُودِكَ يَا سَيِّدِي

فَاعِلُنْ/ فَاعِلُنْ / فعلن/ فَاعِلُنْ

قَطَعُوا يَومَ مُؤْتَةَ مِنْهُ اليدين

/ فَاعِلُنْ / فعلُنْ / فَاعِلُنْ

فاحتَضَنْتُ لِوَاءَكَ بالمِرْفَقَين

فَاعِلُنْ / فعلُنْ / فعلُنْ / فعلُنْ / فَاعلاَن

واحتَسَبْتُ لِوَجْهِكَ مُسْتشهدِي

فَاعِلُنْ / فعلُنْ / فعلُنْ / فَاعِلُنْ

وبإيحائيةٍ شديدةٍ ودلالةٍ موجعةٍ بعيدًا عن الخطابية المباشرة؛ فللشاعر أضواؤه وظلاله وتجلياته كلّها قوانين أساسية لجهة يقينيتها واكتمالها ولجهة عتباتها وتعاليها واحتمالاتها وكأنّ سكاكين الموت تسلخ جلد اللّغة الكتيم السّميك أحيانًا كي تستظهر بلاغة الرّؤيا والدّم والعصب لأصواتها وإيقاعاتها التي يستنزلها أو تنزل فيها بكلّ بكارتها وعنفوانها ونضارتها وغضارتها وطزاجتها وكلّ تحوّلاتها وانزياحاتها الكيمياوية، فيما يندغم الشّاعر في خطابه ويتماهى فيه تاريخيًّا وتراثا فيستحضر غزوة مؤتة وقتال فرسانها المرير في ضراوة بالغة بين همز اللّغة ولمزها والهمهمة والدّمدمة والهمس، وبين الصوت الصائت والصدى الترجيعي الاسترجاعي واستحضار النصوص الغائبة بكلّ حفرياتها وبين الصمت الذي لا

[1] – ماهر فؤاد إبراهيم الجبالي، ظاهرة الصمت في شعر أمل دنقل (ديوان أوراق الغرقة 8 أنموذجا)، مجلة جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، مصر، ج6، ع24، 1441هـ/ 2020م، ص5967.

[2] عزة محمد جدوع، رائحة الموت في ديوان الغرفة 8 للشاعر امل دنقل (دراسات نقدية في الشّعر العربي المعاصر)، مكتبة الرّشد ناشرون للنشر والتوزيع، الرّياض، السعودية، ط2، 1429هـ/ 2008م، ص80.

يصمت، كما لو أنّه يتفاصح هذه اللّغة ويتفاضحها ويتكاشفها في مسودّات كثيرة* يستخدمها ويخدمها في أغلب الأحاسين ليروي خصوبتها وخصوماتها الشّعرية المتحاورة ليتوالى الاستفهام في المقطع حاملاً داخله نفيًا قاطعًا:

هَلْ يَصِل الصَوْت؟

ولكن الصوت لا يصل!؛ فالشّعر لا يمكن كتابته من الخارج؛ بل لا بدّ من استبطانه وتجويره وتجوينه وتجريفه ومضايفته واجترار الحمى الشّاعرة التي فيه ولا يمكن الذّهاب في جواءات الشّعر ومناخاته الرّغبوية الحالمة التي تشحنه بالكثير من الشّجن والأسى والمكابدات والمجاهدات للوصول إلى الانفصال وفوات الاتصال، وهو يقيم الجسور اللّغوية الشّامخة الشّاهقة كما كان الشّاعر (**محمود حسن إسماعيل**) في تجربته الصوفية والواقعية وكائناته الطبيعية حتى يتجسّد في معرفيته ويتجاسدها في غواية ماسخةً قمعًا وقيدًا وتمزّقًا؛ فالطيور معلّقة مشرّدة، والخيول حبّات حلوى والزّهور ذابلة والسّرير قنفذي منكمش والسّيف معلق مع صورة جد والرّيح مشدود بالمسامير والعصافير مرصودة بالنواطير!!، في رغائب وصبوات مشتتة.

يلتصق (أمل) بمحمود حسن إسماعيل في رحيله البعيد فيتحامل على جراحه ومرضه كي يصل الصوت (الموت) معًا.

ونجد في نصوص (أمل) توحّدًا مع نصوص (**محمود حسن إسماعيل**) في فعل الخلق والإنتاج والابتكار بعيدًا عن (**الشّعراء الأناشيد–السّجاجيد–الصعاليك–المماليك**) فهو في مقام: قل كلمتك وكن فيها وقل الشّعر وكن فيه وله: (**كيف لي؟ وأنا أتمزّق ما بين رخين!**)، لكنه يقولها وهو يتمزّق بين ما يتواءم وما يمكن أن يكون، ومع مستحيل اللّغة والشّعر والتجربة لتشتغل نيران الكلمة اللّائبة اللّاهبة والطفولة الخشنة.

أمل ومحمود، تجربتان تحملان الشّغف الشّعري والمواقف الصعبة والقدمان معلّقتان بفخين ولا يتنازلان، ولا يتخليان؛ بل يجولان ويجوبان الإنساني الذي فيهما حتى يصاعد بهما شعرًا مضيئًا

* في الملحق سنجد مجموعة قصائد بخط يد أمل دنقل وسنلحظ الشّطب الكثير المعتم للأسطر الشّعرية ويدل هذا على مرحلة عصيبة في نحت اللغة والإيقاع والدّلالة وحفر عميق في الأصوات.

نورانيًّا، يبث أضواءه وسطوعه في كلّ الجهات، ضار بين في أعماق الرّيف المصري وهي تجربة واحدة مليئة بالأفخاخ والأشواك والسّياقات المشخونة باللّامعنى التي تنطوي على معنى ينسف نفسه أو يتجادلها في ميلاد أثر مفتوح يتعاشق أو يتعالق في حزن الفلاحين البسطاء ومعاناتهم أو ينقطع وينفصل في عزلة تكوينية نفسية تخييلية بين (**الكرّ والفرّ، الخير والشّر، العدل والظلم، اليسر والعسر والتآلف والتخالف**)؛ فالغربة الدّاخلية متأصلة في اللّغة والأنا تمارس تبدّلاتها في أقاليم اليسر واليمن، الثبات والحركة في غموضه وأغماضه وكأنه يستشعر أحلام اليقظة وخفافيشها!.

(أمل دنقل) في توحده والتباسه مع (**محمود حسن إسماعيل**) يظلّ قلقًا في أرقه وسهاده باحثًا عن النور مسرنم به وبقصائده يتنازع أقنعتها في كلّ الأمكنة والأزمنة والأصوات (**هل طلع البدر وبانت سعاد؟!**) ... إنّ الطيور والخيول والزّهور والسّيوف والأحبة كلّهم يرتحلون ليس لهم مأوى، إنّها رموزٌ وأقنعةٌ مشرّدةٌ بين السّموات والأرض، بين ألفة الوطن ونعي التآبين وغربة (**المونولوج والدّيالوج**) واشتباه الصلب ونصّ القرآن، إنّها تستصرخ الموتى في كلّ هذا وتنفتح في صور الشّعر وتشحذ قريحتها في بكائيات الحسين الأخيرة وكلمات سبارتكوس اللّانهائية وتتغوّر في الكلاسيكية تتبادع نفسها وتوازن وتوازي بياضها في شعر التفعيلة، إلاّ أنّ حبلها السّري خفيّ يربط بين هذا التنوع في الأشكال والأساليب وفي المعاني والرّؤى؛ فغزال شعره مفتول مغتال مشكوك في حضوره ووجوده المستحيل، مسحوق في مناجاة البياض والرّؤيا المقطوعة في تقاليب الحبّ والموت، الميلاد والانبعاث وعذاباته وحضوراته وذكرياته وغياباته معا...

فعلى الرّاحلين السّلام

والسّلام على من أقام!

4- الحضور النابه والاحتضار المرح (قصيدة: الورقة الأخيرة، الجنوبي)*:

[منذ البداية كنت أضع في ذاكرتي وتصميمي أن أكون شاعرًا

ولم يكن هناك إخلاص لقضية أخرى غير الشّعر]

(أمل دنقل)

حين يعانق الشّعر النفس الإنسانية يتأسّس في أسسها ويتشاكل ويتخالف مع نسقها وجذورها ويتداخل في جذوعها والأغصان والأزهار والثمار، ثم ينفلت إلى الصمدية العليا وكأنّ الشّاعر أمل دنقل يصدر في شعره عن العناصر الأربعة، ثم عن الزّمن فهو يزوح النار بالماء ويزوح التراب بالهواء ويتجاسد في هذه العناصر عن طريق تراكب الكائنات والأشجار والطيور والزّهور والخيول والصحراء والرّياح والشّمس والظلال؛ إنّه في شوق إلى العود الأبدي والاتحاد بهذه العناصر:

صورة

هَلْ أنَا كُنْتُ طِفْلًا...

أَمْ أَنَّ الذِي كَان طِفْلًا سَوَاي؟

هَذِه الصُّورَة العَائِلِيَّة...

كَان أَبِي جَالِسًا، وَأَنَا وَاقِفٌ... تَتَدَلَّى يَدَاي!

رفْسَة مِن فَرس

تَرَكْتُ فِي جَبِينِي شَجا، وَعَلَّمتُ القَلْبَ أَنْ يَحْتَرِسَ

أَتَذَكَّر...

سَال دَمِي

أَتَذَكَّر

مَاتَ أَبِي نَازِفًا

* الورقة الأخيرة (الجنوبي): أول نص في آخر ديوان للشاعر (أوراق الغرفة 8) ولهذا عمدت إلى أن تكون القصيدة آخر نص في الأطروحة كرؤيا فلسفية كاملة للجنوبي، كما أنني قصدت تكثيفا دلاليا لتحليل قصائد الدّيوان الذي يعد مرحلة مختلفة وتجربة حادة ومغايرة تماما لكل التجارب السابقة بسبب مرضه الأخير وأيضا لأن التجربة رغم قسوتها إلا أنها أنتجت رؤيا شعرية فلسفية إنسانية ومستقبلية بعيدة عن الرّؤى السياسية السابقة ولهذا كان التوازي في تحليل النصوص في كثافتها واختزالها.

أَتَذَكَّر...

هَذَا الطَّرِيق إِلَى قَبْرِه...

أَتَذَكَّر...

أُخْتِي الصَّغيرَة ذَات الرَّبِيعَين

لَا أَتَذَكَّر حَتَّى الطَّرِيق إِلَى قَبْرِهَا

المنْطَمْس

أَوَ كَانَ الصَّبِيُّ الصَّغِير أَنَا؟

أَمْ تُرَى كَان غَيْرِي؟

أُحَدِّقُ...

لكِن تِلْكَ الملَامِحُ ذَات العَذُوبَة

لَا تَنْتَمِي الآن لِي

وَالعُيُون التِّي تَتَرَقْرَقُ بِالطِّيبَة

الآنَ لَا تَنْتَمِي لِي

صِرْتُ عَني غَرِيبًا

وَلَمْ يَتَبَقَّ مِن السَّنَوَات الغَرِيبَة

إِلَّا صَدَى اسْمِي...

وَأَسْمَاء مَن أَتَذَكرُهُم-فَجْأَة-

بَيْنَ أَعْمِدَة النعْي

أُولَئِكَ الغَامِضُون: رِفَاق صِبَاي

يَقْبَلُون منَ الصَّمْت وَجْهًا فَوَجْهًا...

فَيَجْتَمِعُ الشَّمْلُ كُلَّ صَبَاح

لِكَي نَأْتَنِسَ

وجه

كَانَ يَسْكُنُ قَلْبِي

وَأَسْكُن غُرْفَتَه

نَتَقَاسَمُ نِصفَ السَّرِير

وَنِصْف الرَّغِيف

وَنِصْفَ اللّفَافَة

وَالكُتُب المسْتَعَارة

هَجَرَتْهُ حَبِيبَتُهُ فِي الصَّبَاح فَمَزَّق شَرَيَانه فِي السَّماء

وَلَكِنَّهُ بَعْد يَوْمَيْن مَزَّق صُورَتَهَا...

وَانْدَهَشَ

خَاض حَرْبَيْن بَيْن جُنُود المظلّات...

لَمْ يَنْخَدِش

وَاسْتَرَاح مِنَ الحَرْب...

عَاد ليَسكُن بَيْتًا جَديدًا

وَيَكسب قُوتًا جَدِيدًا

يُدَخِّنُ عُلْبَة تَبْغٍ بِكَامِلِهَا

وَيُجادِل أَصْحَابَه حَوْل أَبْخِرَة الشَّاي...

لكِنَّه لَا يُطِيل الزِّيَارَة

عِنْدَمَا احْتَقَنَت لَوْزَتَاه، اسْتَشَار الطَّبِيب

وَفِي غُرْفَة العَمَلِيَّات...

لَمْ يَصْطحِب أَحَدًا غَيْر خفّ...

وَأُنْبُوبَة لِقِيَاس الحَرَارَة

فَجْأَت مَاتَ!

لَمْ يَحْتَمِل قَلْبُه سَرَيَان المخَدّر

وانْسَحَبَت مِنْ عَلَى وجهٍ سَنَوات العَذَابَات

عَاد كَمَا كَان طفْلًا...

يُشَارِكُنِي فِي سَرِيري

وَفِي كسْرَة الخُبز، والتَّبْغ

لَكِنَّهُ لا يُشَرِكُني... فِي المرَارَة!

وجه

مَن أقاصي الجَنُوب أَتَى عَامِلًا

للبِنَاء

كَانَ يَصْعَدُ "سقالة" وَيُغْنِي لِهَذا الفَضَاء

كُنْتُ أَجْلِسُ خَارِجَ مَقْهَى قَرِيب

وَبالأَعيُن الشَّاردَة...

كُنْتُ أَقْرأ نِصْفَ الصَّحِيفَة

وَالنّصفُ أُخْفِي بِه وَسَخ المائِدَة

لَمْ أَجِد غَيْر عَيْنَيْن لَا تُبْصِرَان...

وَخَيْط الدِّمَاء

وَانْحَنَيْتُ عَلَيْه... أَجس يَدَه

قَال آخَر: لَا فَائِدَة

صَار نِصْف الصَّحِيفَة كلّ الغَطَاء

وَأَنَا... فِي العَرَاء

وجه

لَيْت "أَسْمَاء" تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاهَا صَعَدَ

لَمْ يَمُت

هَلْ يمُوت الذِي كَان حَيًّا

كَأَنَّ الحَيَاة أَبد!

وَكَأَنَّ الشَّرَاب نَفَدَ!

وَكَأَنَّ البَناتِ الجَميلاتِ يمْشِينَ فَوْقَ الزَّبد!

عَاشَ مُنْتَصِبًا، بَيْنَمَا

يَنْحَنِي القَلْبُ يَبْحَثُ عَمَّا فَقَد

لَيْت "أَسمَاء" تَعْرِفُ أَنَّ أَبَاهَا الذِي...

حَفِظَ الحبُ والأَصْدِقَاءُ تَصَاويرَهُ...

وَهُو يَضْحَكُ

وَهُوَ يُفَكِّر

وَهُو يُفَتِّشُ عَمَّا يُقِيم الأود

لَيْت "أسمَاء" تَعْرفُ أَنَّ البَناتِ الجَمِيلاتِ...

خَبَّأنَهُ بَيْنَ أَوْرَاقهنّ

وَعَلَّمْنَهُ أَن يَسِير...

وَلَا يَلْتَقِي بِأَحَد!

مرآه

-هَل تُرِيدُ قَلِيلًا مِن البَحْر؟

-إنَّ الجَنُوبِي لَا يَطْمَئنُّ إلَى اثْنَين يَا سَيِّدي:

البَحْر-وَالمرْأَة الكَاذِبَة

-سَوْف آتِيكَ بِالرَّمل مِنْهُ

...وَتَلَاشى بِه الظّل شَيْئًا فَشَيْئًا

فَلَم أَسْتَبِنْهُ

-هَل تُرِيدُ قَلِيلًا مِنَ الخَمْر؟

-إنَّ الجَنُوبِيّ يَا سَيِّدي يَتَهَيّب شَيْئين:

قنّينَة الخَمْر-وَالآلَة الحَاسِبَة

-سَوْفَ آتِيك بِالثَّلْج مِنْهُ

وَتَلَاشَى بِه الظلُّ شَيْئًا فَشَيْئًا...

فَلَ أَسْتَبِنْهُ

بَعْدَهَا لَمْ أَجِد صَاحبيَّ

لَمْ يَعُد وَاحد مِنْهُمَا لِي بِشَيء

-هَلْ تُرِيد قَلِيلًا مِنَ الصَّبْر؟

-لا...

فَالجَنُوبِي يَا سَيّدِي يَشْتَهِي أَنْ يَكُون الذِي لَم يَكُنْه

يَشْتَهِي أَنْ يُلَاقِي اثنتين:

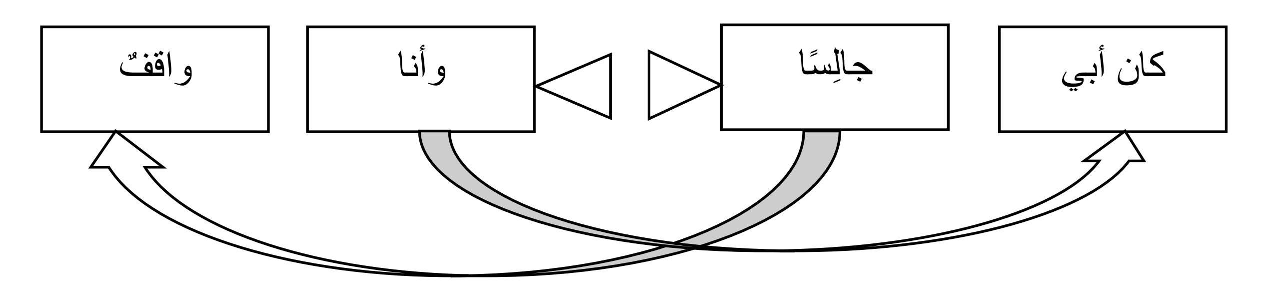
الحَقِيقَة-والأَوْجُه الغَائبَة[1].

يرسم (أمل دنقل) صورًا جديدةً لطفولته تتجاوز الصور الفوتغرافية كذاكرةٍ ساكنةٍ في روابط تركيبية تقنية خاصة ومرحلة مرضية درامية قاتلة ويرسم صورةً جديدةً بالكلمات يرسمها الصورة قديمة للعائلة وصدى العمر الأول والزّمن الأول الذي لا يعود، وهذا ما أكدّه (أمل) لفاروق شوشة عندما قال له في مقابلة تلفزيونية: (**إذاً تَكْتب وأنتَ في المستشفى؟!**) فردّ قائلاً: (**طبعًا أكتُبْ!**)، و" قد كانت قصيدة الجنوبي هي آخر ما كتب أمل داخل الغرفة 8، ولم يعجب بها كثيرًا، بينما ظلّ محتفظًا بإعجاب داخليّ لقصيدة الخيول... وراحت شوارع القاهرة تحفظ قصيدة الجنوبي وراح يردّدها كلّ الأصدقاء ورأى النقاد فيها الرّؤية المكتملة والتي لا بد وأن تفضي بالتجربة إلى الموت؛ بل إنَّ يوسف إدريس رآها رؤية مستحيلة، مستحيلة أن يراها سوى أمل "[2]، وهي إعادة اكتشاف الجمال والشّعر والإنسان والكتابة.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص360-367.

[2] – عبلة الرّويني، أمل دنقل (الجنوبي ، سيرة)، ص131.

وأمل يتكاشف ويتباصر في متتالياتٍ مشهديةٍ ولوحاتٍ طباعيةٍ: **(صورة–وجه–وجه–وجه–مرآة)**، ’’ لتصبح متماسكة دلاليًّا عندما يقبل كلّ جملة فيها التفسير والتأويل في خطّ داخليّ يُعدّ امتدادًا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات المتمثّلة في المتتالية أو من الجمل المحدّدة المتضمنة فيها‘‘[1]، وهنا نجد المقاطع قد أخذت طابعًا عفويًّا مترابطًا بألوان مترية أرضية، دون زيفٍ في نحتيةٍ لغويةٍ وفضاء استفهاميّ يفيض حركة داخلية (**أم أن الذي كان طفلاً سواي؟/ كان أبي جالسًا وأنا واقف... تتدلى يداي؟!**)، ذلك الطفل الذي يتفاعل بأسلوبٍ تجريديّ دون أيّ شكلٍ طباعيّ في النص مميّز (لا أقواس، لا حذف، لا علامات ترقيم)؛ فالحضور البارز ناتئ متمكن مع عناصر الصورة العائلية، لكن مساحته اللّونية استعراضية، مركزية.



صورة استعراضية لحضور الأنا والكتابة

من قلب الألم يشكّل الشّاعر دوائر عالمه الشّعريّ بدقةٍ بالغةٍ خاصة دوائر الذّات ’’[2]، تمور فيه الطفولة العتيقة كالخمر وعناصر محيطه الخارجي (**رفسة من فرس**) التي غاصت في المناطق الظليلة أفرزت شجًا ونزفًا ودمًا وضبابًا وألوانًا شعريةً وهباء لا مرئيًّا احتشدت جميعها على بوابات الذّاكرة الفتية الهائمة: (**أتذكر/ سال دمي/ أتذكر–مات أبي نازفًا–أتذكر/ هذا الطريق إلى قبره/ أتذكر–أختي الصغيرة ذات الرّبيعين**)، وقد شكلت التكرارية الذّاكراتية الملاط القوي للتشتت القوي فاضطجعت في ما ورائية الموت الذي خلب لبه وسرق أمانه وصباه، حين خطف والدّه وأخته ذات

[1] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص329.

[2] – شعبان سليم، أمل دنقل علامة فارقة على خارطة الشّعر المعاصر، مجلة الموقف الأدبي (مجلة أدبية شهرية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع502، 1/ 2/ 2013، ص157.

الرّبيعين، فأفاضت الذّاكرة والطرق إلى قبرهما توازن الفوضى وأعلنت انسياج الغيابات والطمس العاتم حتى تناءت على جراح الماء وسقطت باحثة عن قلب غير مطمئن:

(أَوَ كَانَ الصَبي الصَغِير أنَا؟)

وميض يغفو في سطر استفهامي يستيقظ حلكة ترف ليلتمع وميض العذوبة والطيبة في ملامح هادئة ليقارف الحلم! وأيّ حلم؟! إذا ارتد عن مجيئه أو جنّ نهار تراجف الحقول ثملة وينهمر الإياب والفقد والصراع والمرض والفجيعة وريبة الشّعر:

(لكنْ تلكَ الملاَمح ذات العُذوبة/ لا تَنتمي الآن لي)

(والعُيونُ التي تَتَرقْرق بالطِيبة/ الآن لا تَنتمي لي)

الرّاحلون والمجاهيل كلّهم يصيحون كلّ صباح في لفيف الورقة الأخيرة " وقد اختار الشّاعر لقصيدته عنوان (**الورقة الأخيرة الجنوبي**)، وفيها يوجه القارئ نحو محورٍ رئيس يتحدّث فيه الشّاعر عن ذاته ويقدّم صورًا من تجارب الفقد والحرمان واليتم في حياته "[1].

والجنوبي يتنسم المصائر الخائرة ومدافن الذّاكرة وشوارع الضياع مع الأصدقاء في وجه آخر من الذّاكرة ويتلمس معهم رائحة الأنثى ونصف السّرير، ونصف اللّفافة، ونصف الكتب المستعارة والفراغ وسطوع الشّعر، الدّاكن في دهشة المقطع، ولأمر الشّعر والصمت انحطمت أحلام الحرب والثورة **(اندهش–خاض حربين–لم ينخدش–استراح من الحرب–عاد/ يكسب/ يدخن/ يجادل)** عاد لتبدأ النجوم بالتواري من أقاصي الجنوب ويخفض لهب الحياة صوته المهيب في شرود وعراء:

(صَار نِصْفُ الصحِيفة كلّ الغطاء/ وأنا... في العَراءْ)

ليأفل نجم الشّعر ويأفل (أمل) ويحل مرض رمادي اللّون على تخوم القصيدة وتنحسر الدّلالات في تكرار معجمي يتجافى وداعا في غايات وظيفته، ساهمت في نمو النص الشّعري وانفعالات المتلقي بشكل واضح: (**طفلا/ أنا/ أتذكر/ وجه/ أسكن/ نصف/ الأب/ يموت/ كأن/ هو/ الجنوبي/**

---

[1] – حنان إبراهيم عمايرة، التماسك والاتساق النصي في قصيدة (الورقة الأخيرة... الجنوبي) للشاعر امل دنقل، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج26، ع2، 2018، ص246-247.

كنت/ اثنين)، وقد تكرّرت مفردة (**موت**) ومشتقاتها ثماني مرّات في مجمل قصائد الدّيوان البالغة ثلاثة عشرة قصيدة "[1].

إنّ التجاء (أمل) للتكرار هو التجاء خافت وراء سنار الحلكة الغامضة المشتهاة عندما يبلغ التململ مداه وتنفرد المواجهة عن سياقاتها وشخوصها وأدواتها ويلتهم الترادف التضادّ: (**الموت/ النعي**)، (**الغطاء/ العراء**)، (**جالسًا/ واقفًا**)، (**سال/ نازفًا**)، (**العذاب/ المرارة**) وتلتهم الجملة الشّديدة التوتر شعورها بين الضمير المنفصل (**أنا**) و(**كنت**)، بينما تنهار العاطفة الجياشة في حكاية (**أسماء**)* فيستند الشّاعر على اللّاشيء ويتنازل عن حتفه فيلذعه حنين صديقه القاص (**يحي الطاهر عبد الله**)**، في وجه جديد من مشهدية الموت وهلاكات الميلاد:

(هلْ يمُوت الذي كَان حيًّا)

حين يقتنص الموت مرّة أخرى كوحش الوعورات أشواق الحياة الناصلة ويغذيها بالذّكريات، ويحشدها بسيولات الحبّ والأصدقاء والتصاوير الضاحكة***: (**ليت أسماء!**) في مرآةٍ أخيرةٍ وانعتاقٍ كونيٍ، فجأة يستعر كلّ ما تقدّم وما تأخر وتزحف الطيور اللّاغبة إلى أعشاشها والخيول إلى براريها وتتقد مرارة الحقيقة ويعظم المقام في الغيهب الماطر: (**هل تريد قليلاً من البحر؟!**).

تلبس الأرض زينتها وتنزف القرابين تمائمها السّحرية فيغتلم الشّاعر على الأمس والغد ويقذف الحاضر كرصاصة مراودًا القلب، تحاذيه ولا تصيبه، تنهضه من غفلته وسهومه الممغنطة وتجره صوب رؤاه الشّريدة فالجنوبي في حوار داخلي أخير تنكشف فيه الغمة بغتة وتتولد الورقة الأخيرة من غرائها الدّابق ناصعة بيضاء تمر كاسفة تتصباها كثافة اللّغة، بساطتها تماسكها، اختلافها في صور حريرية

---

[1] – السعيد نعيم شريف محمد ناصر، التشكيل البصري في ديوان الغرفة 8 لأمل دنقل، مجلة جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، مصر، ج4، ع25، 1442هـ/ 2021م، ص4057.

* أسماء: هي أسماء يحي الطاهر عبد الله، ممثلة ومدرسة دراما ونقد في كلية الفنون في جامعة حلوان، مصر وهي ابنة القاص يحي الطاهر عبد الله، وقد تبنتها المخرجة عطيات الأبنودي بعد وفاة أبيها في حادث.

** يحي الطاهر عبد الله: ولد في 30 أفريل 1938 بالكرنك، الأقصر وتوفي في 9 أفريل 1998 في حادث سيارة في الواحات، وله من الأبناء (أسماء وهالة وابن توفي بعد عيد ميلاده الأول (محمد)، له أعمال أدبية قصصية عديدة منها: ثلاث شجيرات تثمر برتقالا، الطوق والأسورة، الرّقصة المباحة.

*** التصاوير الضاحكة: هي رسمة لأسماء أهدتها لأمل دنقل في غرفته، انظر الملحق.

رائبة رافقة بالحياة تتهيب التيه (**قنينة الخمر**) والرّتابة (**الآلة الحاسبة**)؛ فالشّاعر لا ينتمي إلى المنافرة والاختلاف والمغايرة لا المناظر والألفة، الشّاعر يشتهي الحقيقة والنصوص الغائبة ولهفته تستنشق العالم كدخان وتضخه شعرًا كونيًّا جديدًا كشافا لمجاهيلنا الخابيات وتواقا إلى هذياننا المتيقظ–غير الصبور–يحمله ولا يراه، يندبه وهو في أوج عنفوانه ولا ينعيه، عندما يفقده؛ لأّن الموت ليس انسفاكه البديد ولا الخمرة مراحه الحرّ اللّذيذ ولا الارتخاء الفاسد.

فالجَنوبي يَا سَيدِي

يَشتهي أَن يُلاقي اثنَتين:

الحَقيقة–وَالأوجُه الغَائبة.



خـــــاتمة

خــــاتمة:

لأمر الشّعر واجتياح الذّاكرة، ألقى الشّاعر (أمل دنقل) قلبه فتلقّف ما يأفك العالم من بـهتانه الأسيدي، وتطاولت عُرى القوالب التي تستضيف القصيدة؛ فقفز القلب هائمًا بلغتها وإيقاعها وأحلامها ومغايراتها وتراكيبها الجديدة الغريبّة، واجتلب ثمار المعرفة وزجاج الاحتمالات، وانصرع بالهبوب الهلامي للنّزوع إلى مفهومٍ مختلفٍ أثيريّ وتمرأى بنفسه عاشقًا للكتابة والمعرفة كشرطٍ أساسي للتلقي والقراءة؛ فالنص غيّر أوضاعه وبنياته وتراكيبه وإيقاعاته في لغةٍ ثانيةٍ ودلالاتٍ مفتوحةٍ خارج السّياق، وفي نزوعٍ لا منطقيّ وصيرورة الأنا ووعي الذّات وتجاوزٍ للامتلاء والتخمّر في مواجهة الفراغ، محوًا وإثباتًا وتأسيسًا للانفصال عن الرؤيا البيانية التقليدية المخنوقة السّاكنة، وهذا ما حقّق لأمل دنقل الوجود الفاعل والانتقال من لغة المقاربة إلى لغة المباعدة والتعدّي والتجاوز، وجعل مفهومه للكتابة برزخًا يتّسع تخييلاً ورؤيا وحدوسًا مستقبليةً اشتغالاً وتجريبًا ونفيًا للمعلوم وإيجابًا للمجهول والمطلق والمفتوح، ونزوعًا إلى الواقع في بناء النص الشّعري سطوة للمعنى وإنتاجًا للدّلالة المشروطة بالتداخلات النصية والمتعاليات اللّاحقة والمتعدّدة والمحيطة.

الشّاعر (أمل دنقل) ارتفعت أصوات أنساقه الثقافية في خطابه الشّعري وفي الضمير الجمعي في أعماله الشّعرية الكاملة والصادرة عن مكتبة مدبولي بالقاهرة عام 1985، وهي الطبعة التي اعتمد عليها البحث، وتحتوي على ستة دواوين شعرية، وهي على الترتيب: مقتل القمر 1974، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969، تعليق على ما حدث 1971، العهد الآتي 1975، أقوالٌ جديدةٌ عن حرب البسوس 1983، أوراق الغرفة (8) 1983، ولم يلتفت البحث إلى القصائد المتفرّقة التي نشرها الشّاعر في مجلاّتٍ عديدةٍ ، ولتحقيق هذه الدّراسة سعيتُ جاهدًا إلى تقديم ممارسةٍ نقديةٍ تطبيقيةٍ كاملةٍ كشفًا لإيقاع الكتابة المفتوح، وانشغالاً ببنية الإيقاع المباغتة، ودلالة عدم التوقع في مستوياتها الاحتمالية الدّاخلية وتواشجًا وتوالجًا لمقترح اللّغة وتعالياتها وتفتحًا للوضع الطباعي والجرافيكي والبياض والحذف ومختلف أشكال الفراغات والطول والقصر وفضاء الصحيفة والقصيدة وتقسيماتها، وهو إعلان من (أمل) عن مغامرة بلا بداية ولا نهاية.

في ديوان **(مقتل القمر)** تقترب الرّؤى بين جموحها وصهيلها محمومة ببراعة الفائق من توتره والغافي على اندياحه لتلفّ عصارة الذّاكرة الأولى عزفًا ولوعةً سرابيةً، تنهل من بعض البوح الدّاخلي والحسي، وقد استدعى تيمة **(الحب والوله والفقد)**، في تكراره الواضح لمفرداتٍ تستشفّ الوجود والعدم وتذهب في الخطيئة والغفران وترتدّ إلى النكران، تمجّد تخزيف الذّاكرة والغياب وحكايات العشق الأولى داخل موات حي، وتحتكم إلى بطاقات الأوتوجراف والملهى الصغير والمطر ومراثي الصبوات والصهوات ومنعرجات العار في تميبهها وتصخرها وصلوداتها، رغم مياه اللّغة السّارية المفعول في تأمّلها الشّعري العاشق والمطلّ على توثّب وتوقّد تراكيبَ خاصةٍ **(أحبّك، أحبّكم، أحبّ، حبيبتي، معبودتي، ملاكي، أهوى، قلبي، التوهج، الرغبة، الحنين، نحترق، نفترق، الدّموع، تنهيدة، الوداع، الأحزان، العار، وجهها، شعرها، العيون، الثّعر، قبلة، الشّفاه...)** وأمل دنقل في بحر الحبّ نراه عاشقًا متيّمًا مضطرمًا مصطفقًا، تدويمًا وتحويمًا مجروحًا هائمًا، ونراه جنوبيًّا حادًّا، معادلاً لحياته الدّرامية وأزمنته الفجائعية التفجّعية، مليئًا بالغياب والفقدان وخيل الظّنون بالأنثى.

في ديوان **(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)**، يُطلق أمل دنقل عالمِا شعريًّا ثوريًّا يتجاذبه الموت وموقفًا مركبًا من النقد الجارح للسّلطة الناصرية إثر نكسة حزيران ويستدعي رموزًا وأقنعةً تراثيةً تنغوي وتنضوي في صوت التيه وضراوة الرّدم والأسى والخذلان بلغةٍ عصابيةٍ شريدةٍ آسرةٍ تهلك فيها كلّ الأقنعة **(سبارتكوس، زرقاء اليمامة، مازن جودت أبو غزالة، سيزيف، الحجاج بن يوسف الثقفي، عنترة، صلاح حسين، المسيح، أوزوريس، أحمس، أبو موسى الأشعري، المتنبي، كافور...)** فمن جرح الحبّ إلى جرح اللّغة وتنازفات القصيدة و رعافاتها والوعي بمأزق الكتابة، وقد كانت قصيدة بعنوان الدّيوان أهمّ ما هجست به بيانًا شعريًّا و **مانفيستو** شكل استنفاذًا للذّات وغربةً للجسد وارتكانًا لمنجز دلاليّ لغويّ نقديّ محمّلٍ بثقل الماضي والهزيمة، وتوقيعًا لمأزق الشّعر وتداعيات التحرّر من القالب؛ فالقصيدة بيان شعريّ ورفضٌ في وقتٍ مبكّرٍ لكلّ الممارسات التقليدية والرّواسب السّلطوية، وخطاب (أمل) شفاف وجليّ وحافلٌ بلا نهائية الدّلالة والرّوح الإنسانية بتعدّد الأقنعة وإيحاء لتضافر الرّموز وخلق السّؤال وأسلوب الاستفهام تكاشفًا وتجاسدًا وتوترًا وقلقًا وتناوحًا للرّغبة وتأرجحًا بين الفعل وردّ الفعل، واحتواءً لنبض الزّمان والمكان والحدث وانفتاحًا للشكل المفتوح أو

اللّاشكل، تتفاضح مأساة الوجود وعبودية السّقوط، ويظهر في الدّيوان تفرّد صوت الشّاعر وحزنه وغضبه وثورته وإحساسه بالغدر والخيانة والانكسار وحشده المتراكم لكلّ الأصوات والصوّر المشهية الحادّة الحسية في تجلياتها النفسية المهزومة المأزومة بدلالات الاستكانة والخضوع.

والشّاعر عهد إلى توحّد الوعيّ الفرديّ مع الجمعي تصعيدًا للألم والمسؤولية والإدانة للذّات المسلوبة، وهذا كان جليًّا بتوظيف أسلوب المسرح في تعزيز المشهد بالكورس والجوقة مزجًا للأصوات وفاعلية لتشكيل قيمةٍ جماليةٍ دلاليةٍ ممتدّةٍ.

إنّ مغامرة الشّاعر في مجموعته وتدفّق قصائده تتيح له التوغّل في الدّاخل والتخارج مع اللّغة الشّعرية وعنها في ديوانه (**تعليق على ما حدث**) بالمعاني المركبة المفاجئة وتوازنًا بين الحسّيّ والتجريديّ وقبضًا لعتباتٍ استهلاليةٍ هي تخريب للذّاكرة ورفض للنصّ الأول، وسير في اتجاه تحرّر من كلّ الإكراهات التي فرضتها الأحداث السّياسية والبيانات الشّعرية وتدمير للقالب وأحشائه وجحيمه وتشخيص للهزيمة في عراشها وأشباحها وخفافيشها مناجيًا كلّ الأدوات والأساليب؛ كالتقديم والتأخير وتقديم المقول على فعل القول وتقديم الحال على الفعل وتقديم شبه الجملة استسقاءً لغمائم وجوعها وعطشها وظمئها عبر مشهدياتٍ ناتئةٍ شاردةٍ مكتويةٍ بجمر الموت البيّن الخبيء، ولعلّ الأفعال المضارعة الدّالة على التجدّد والاستمرار هي عالمٍ حالكٍ محضورٍ لاتساع هوّة الهزيمة وتوالدها في أمكنتها وتفاصيلها الجزئية يعضد ذلك أسلوب الحذف والأمر الدّار على استغراق الشّاعر في استحالة أمانيه واستمرار حسرته اللّعينة.

يتطارح الشّاعر بعد ذلك في ديوانه المختلف (**العهد الآتي**) إشكالية الشّعر عبر نسيجٍ دلاليٍّ ديناميكيٍّ ولغةٍ محاججةٍ، فيستدعي الكتاب المقدّس إلى مساءلاتٍ كثيرةٍ في حيز الشّكّ واليقين، ومن الوعي بالهزيمة واللّاوعي يتجارى ويتجارف مع النص الدّينيّ الجدليّ وينحفر كالوشم في الدّيباجة والعناوين، ليتبيّن العالم ويتزافر ويتشاهق ويتلاهث خروجًا عن توافق الزّمان الثقافيّ وهروبًا من النمطية والتكرار، وموتًا لنصٍّ غائبٍ؛ فيتبنّى مستقبلاً آتيًا ومدينة يوتوبية وتشكلاً شعريًّا خاصًّا، وسعيًا لكتاب شعريّ بأسفاره ومزاميره وإصحاحاته الدّنقلية بمداراتٍ شاجيةٍ حزينةٍ وترانيم وصلوات الشّعور بالعدم والخصومة؛ فتتقاطع دلات رفض الموت والتمرّد عليه وانبعاثًا لفلسفة الميلاد، وهذا تجسيد

لأزمة الذّات وشقاء الحلم في زمن الاستلاب؛ فيعود إلى التراث العربيّ من خلال قناع (أبي نواس) وضياع الأندلس وموت الصقر، وتتلقى كلّ النصوص الدّينية الإنجيلية والقرآنية حول مفهوم التناصّ كرؤيا دلاليةٍ ناميةٍ متراكمة حاضرة ومخزون ثقافيّ جمعيّ مخالفٍ لتوقعات **القارئ النموذجيّ والمقاوم،** وبشبكة علاقاتٍ تتناسخ وتتنازح في **لّغة عارية ثانية ونص ثقافي** يمتد عبر ظلال التضادّ الكثيفة والتحوير والاستبدال القائم على التوازي ونفي دلالات النصوص الدّينية المقدّسة، ميلاد لصوت الشّاعر والمثقف وخلاصه، وقد رسم بخطوط الرّهبة والجبروت والتفرّد بالملكوت، وتعميقًا للدّهشة بتوظيف التناصّ التوراتي من أسفار التكوين والخروج، فهل خلق (أمل) نموذجًا جديدًا وعهدًا حالما ثوريًّا ومدينةً فاضلةً متمرّدةً دمويةً!؟، و قد حاولت إنتاج و ابتكار مصطلحات نقدية جديدة (**القاريء المقاوم / اللغة العارية / النص الثقافي)** خلقا للغة ثانية منتجة للدلالة و البيانات الآتية .

تلتقي البيانات الشّعرية عند (أمل دنقل) في ديوانه الخاصّ **(أقوال جديدة عن حرب البسوس)** ويعني ذلك فكّ ارتباط الكتابة مع مفهوم الشّعر الخالص والتحول إلى الخلق استثار بذاته ومخالعة العالم الذي هو فيه، وطلاقه للاستحواذ على عالم من تخليقه وابتداعه وابتكاره، فوطن الشّاعر الشّعر ولا غير الشّعر، ولا عزاء له غير الثأر في هذا الزّمن الرّماد، ويصر بذلك على توليد الشّخوص التراثية والأسطورية لـ**(الزير سالم المهلهل، وكُليب بن ربيعة، البسوس، جليلة بنت مرة، اليمامة، جساس بن مرة)**، ويستصلح الشّاعر في هذا الدّيوان تربة المفارقة ويعاود استنباتها بما يلائمه من مناخ وجواءاتٍ تستعر لديه في مائيتها وخصوبتها وروائها وكأنّ رؤياه الشّعرية في أفقٍ مفتوحٍ وبنيةٍ مخلخلةٍ لأسسٍ تقليديةٍ **(أقوال جديدة)** ولمفهوماتها المتوالية، وهي بنية مفتوحة العلاقات تقوم على الانصهار والإنتاج والبناء والهدم والميلاد، والتشظّي والتفتّت والقلق والتعدّد ومثاقفات وتناصات لا بدّ للشّاعر منها رفضًا للصلح وإيجابًا للثأر والدّم والأسطرة والفروسية والحياة في ظلّ مرجعيات تتغاوى وتتقاوى بيد محمومة كما يقول ميشال فوكو **(وهي الكتابة التي تخطّها تلك اليد المحمومة التي تخطّ المتاهة التي يخاطر فيها الكاتب بنفسه)**.

وإذا كان الشّعر في تحولاته ثوريًّا فإنّه يعاين فردوس الطفولة المفقود بكلّ هواجسه وظنونه وترسّبات ذاكرته وقلقه وعِناده في ديوانٍ أخيرٍ (أوراق الغرفة 8)، والشّاعر يعاني من مقابسات الرّوح وتمزّقات الجسد واستكانة الرّغبات من أجل استيهام الفرح وأيام الصّبا وكأنّه **(حي بن يقظان)** غريب وفريد متوحد ومنفي في حقول الجنوب وغرف العمليات واستحضارًا مرتعدًا لأقنعة تضادّية **(ابن نوحٍ، خطاب غير تاريخيّ)** واستقراء حيواته وميتاته وأشيائه **(زهور، الطيور، الخيول، السرير)** فأمل يتخطّى الآن ويرقد في عوالم مشحونة مرتعدة راعبة منهومة منهوبة منهكة متهالكة بلغةٍ عليا حدسيةٍ طلبًا للموت ورؤية للعالم في إفرادية وتركيبية، وانتظارًا لساعة رملية بظلمتها ونورها وديجورها وفجاءتها ودهشتها وغيابها وشموسها وأقمارها وصورها العائلية، فهل كان طفلا؟ أم أنّ الذي كان سواه؟!.

كان (أمل دنقل) شبيه الكتابة في نفيها وانجراحها وتوليد اللّغة واعتراكها وانتهاكها والذّهاب بالذّات إلى مراودات الانفصال والاختلاف والإنتاج والمغايرة والزّلزلة لأركان الدّلالة وبنياتها وإيدالاتها عبر اختلاجه لكلّ الموروثات الغائبة وأقنعتها وشخوصها وأمكنتها، وتأسيسًا لعهودٍ آتيةٍ مستقبليةٍ هجرانًا للمألوف والعادّي، وطلبًا للطابوهات والطوطمات والتحرّر والانعتاق والفرار والتحقّق والارتغاب والتماتع للذّات وشجونها، ومن حيثيات العالم من متونه وهوامشه وحواشيه ومن الوعي واللّاوعي واليقظة والمنام والمغيب والمحجوب والمعلوم والمجهول والجدّة والتجديد والمرئي واللّامرئي.

ونأمل أن يكون هذا البحث محاولة أصيلة لإضافة مفاهيم معرفية ونقدية تسهم في بناء مشروعٍ ثقافيٍّ تطبيقيّ للنصوص الأدبية وأن يفتح المجال واسعا للباحثين والنقاد والكتاب والطلبة أمام النقد والتحليل والتشريح لكشف أغوار النصوص الشّعرية المعاصرة والوقوف على أبعادها الدّلالية المفتوحة ولغتها العالية الثانية، وإن كنّا لا ندّعي أنّ البحث قد حقّق غايته، لكنّنا نرجو أنّنا حقّقنا جزءًا يسيرًا وبعض ما فيه الإفادة والمعرفة.

والله ولي التوفيق



ملحـــــق

طفولة
أمل دنقل
و عائلته

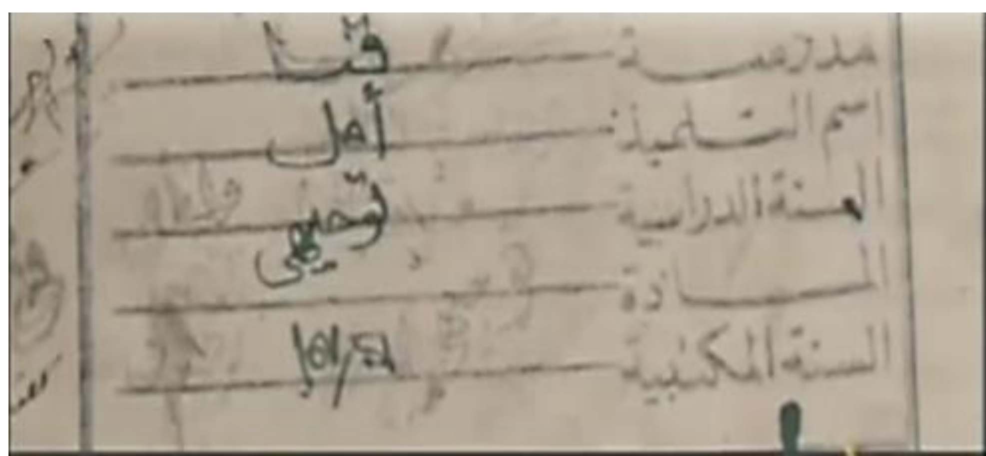


أمـل دنقل فـى حفلة مدرسة التحـــرير الأعدادية فى شـهر فبراير ١٩٥٩

القلعة – مركز فقط 1947 أمل بين ركبتي والده – الثاني من اليمين – و حولهما

بعض أقارب بالقرية منهم العمدة حسن بك دنقل و العمدة عبد الحليم دنقل رحمهما الله





مدرسة
اسم التلميذ: أمل
السنة الدراسية توجيهي
المادة
السنة المكتبية

رحلة لأسوان 1948 أمل دنقل بالملابس الشتوية و على يمينه والده

المرحوم أبو القاسم مع صديقين لوالده



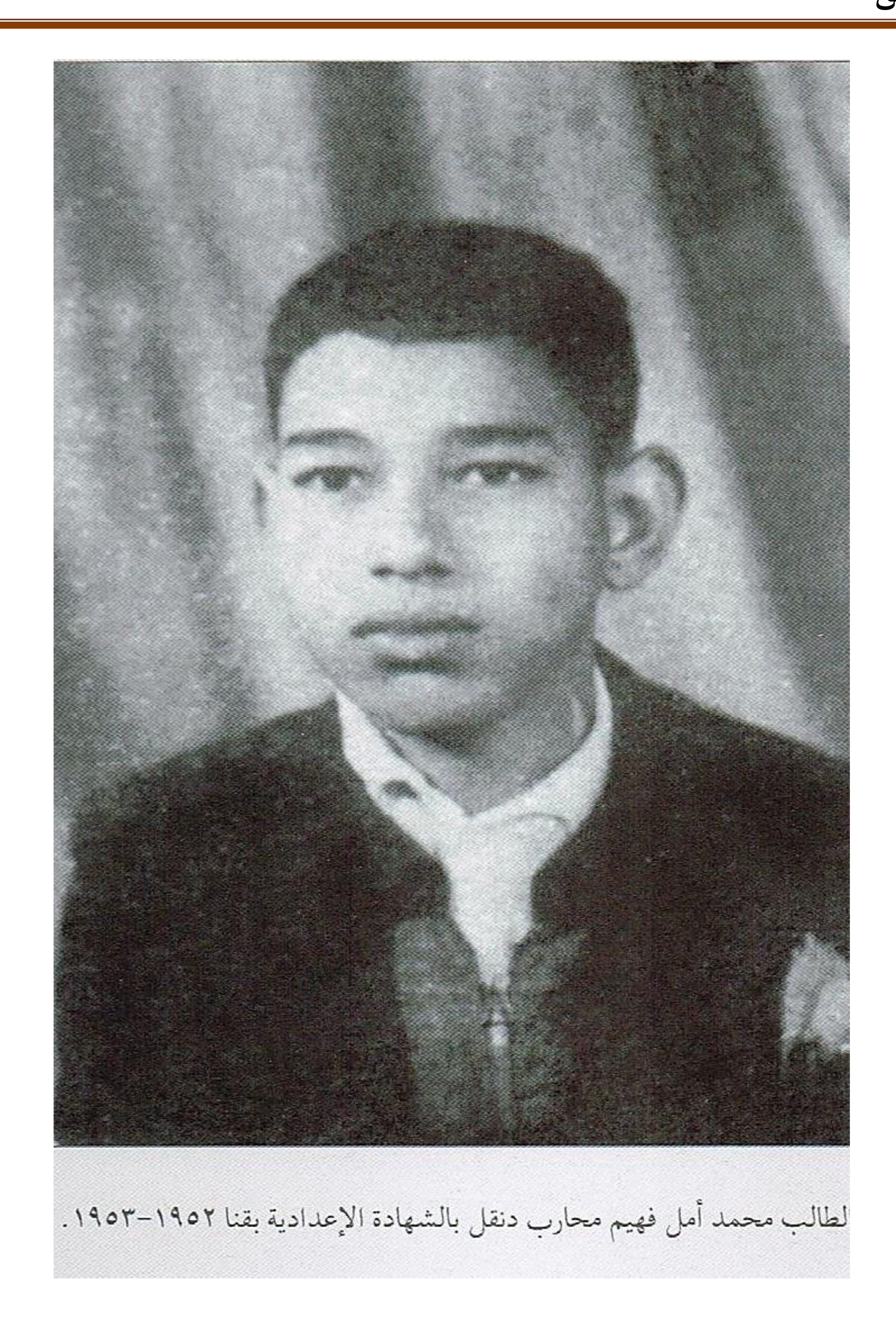


أخذت هذه الصورة تحت تمثال الخديوي إسماعيل بطريق الكورنيش بالإسكندرية يوم ١٩ يوليو ١٩٥٥.

أخذت الصورة تحت تمثال الخديوي إسماعيل بطريق الكورنيش الأسكندرية يوم **19** يوليو **1955** من اليمين

إلى اليسار المرحوم عبد الحليم دنقل العمدة بالطربوش و نجله عصمت عبد الحليم دنقل

و أمل دنقل ثم المرحوم الشيخ حسين القاضي احد شعراء القرية المرموقين



الطالب محمد أمل فهيم محارب دنقل محتفلا بالشهادة الإعدادية بقنا 1953/1952



مسرحية "شهريار" للشاعر عزيز أباظة، مُثلت في مخيم إعداد القادة ببور توفيق بالسويس في ٢١ أغسطس ١٩٥٦، الطالب أمل دنقل الأول من اليمين في دور نور الدين رئيس الوزراء. كتب أمل خلف هذه الصورة في حينها: في هذا المنظر أبدو واقفًا ولو أن الصورة غير حسنة إلا أنها تحمل ذكريات في قلبي للشاعرين الحبيبين صابر عبد العزيز وأبو الوفا القاضي أعز صديقين في حياتي.



محافظ القنال اللواء محمود طلعت يصافح الطالب أمل دنقل عقب إلقائه قصيدة وطنية بعنوان "القنال العائد" وذلك في معسكر إعداد القادة ببور توفيق بالسويس في ٢١ أغسطس ١٩٥٦. وكتب أمل خلف هذه الصورة: لست أدري لم ارتبكت في هذه الصورة فقد شدني المحافظ من يدي ولم أتوقع أخذ صورة ثم إني كنت خالعًا ملابس التمثيل للتو فلم أستطع إصلاح هندامي.

والد الشاعر أبو القاسم محمد فهيم دنقل





في القاهرة، مهرجان الشعر الثامن، اليوم الأول، مساء الأربعاء الموافق ٢٠ مارس ١٩٦٨.

أعمام الشاعر أمل دنقل



بيت الشاعر أمل في القلعة قنا فقط






بيت
ثقافة أمل دنقل بقفط


الشاعر أمل دنقل

قصائد والد الشاعر أبو القاسم فهيم دنقل

حرب فلسطين

يا فتى النيل يا حفيد العروب   هذه اختنا غدت في الكروب

فاستفق واستفق من النوم وانهض   مستميتا في حقها المسلوب

ما فلسطين غير روح لجسم   اين جسم بغير روح طروب

ما فلسطين غير قلب لعرب   في شروق من الدنى وغروب

اسرف القلب واحفظ الروح واهتف   لجهاد في جيئه وذهوب

حقق النصر بالدماء وبالمال   وبالناس في شريف الحروب

واحمل السيف وامش في الارض بثبات   يبعث الرعب في جميع القلوب

كن كما كان خالد في جهاد   واشترى الخلد بالدم المسكوب

ما حصون البلاد إلا رجال   وهبوا الروح عند كل الخطوب

١٩٣٦/٨/٥

فاقتدوا بالرسول في كل امر   واعملوا ما يناسب الالقابا

واتقوا الله في الرغيف تنالوا   حسن ذكر مخلد وثوابا

آبو القاسم دنقل   ديسمبر ١٩٤١

أيها الموسرون..

أيها الموسرون ردوا عذابا   قد غدا في البلاد جرماً عبابا

وارحموا أنفساً طواها شقاء   فيه تلقى من الحميم شرابا

انظروا وانظروا إلى جل شعب   قد برا بطنه خراباً يبابا

المواضي
عضه الجوع بالنيوب المواضي   فمضى يأكل القذى والترابا

أيها الموسرون إن لم تجودوا   فاحذروا الصفو أن يعود ضبابا

يصير
واحذروا الجوع أن يصير ذئابا   تجعل المال في اليدين سرابا

إنما الجوع كافر لا يبالي   حكمة أو نصيحة وعتابا

حاذروا واحذروا وكونوا سماء   يغمر السهل غيثها والهضابا

حاذروا واحذروا وكونوا دواء   يسعف الجرح يطرد الأوصابا

إنما هذه الحوادث حلت   بيننا كي نراعي الآدابا

وجود الفتى بالمال لا أن   يجعل المال للمآثم بابا

ويكون الكتاب خير دليل   يملأ الكون حكمة وصوابا

في
ضل قوم لم يسمعوا الصوت منه   واتخذوا الرجس في الحياة طلابا

أيها الموسرون هذا رسول   الله قد زان بره الأحقابا

أخت الشاعر أحلام دنقل توفيت بحادث مرور مع زوجها أبو السعود دنقل ابن عمها الضابط المهندس بسلاح المهندسين بالقوات المسلحة في 26 مارس 2015 و قد تزوجت في 1976











والدة الشاعر (نجفة صويني) توفيت يوم الجمعة **2019/09/27** عن عمر ناهز **94** عاما بالقلعة / قنا

للي في الصورة دي اسمه اللواء محمود طلعت والشاعر العظيم أمل دنقل ف بور توفيق بالسويس ف معسكر إعداد القادة، وكتب دنقل على ضهر الصورة" لست أدري لم ارتبكت في هذه الصورة فقد شدني المحافظ من يدي ولم اتوقع أخذ صورة، ثم أنني كنت خالعا ملابس التمثيل للتو فلم استطع إصلاح هندامي.."

الصورة قبل تحقق أمل دنقل كشاعر كبير والصورة نفسها عام 1956، ولكن اللي انا عاوز اقوله دلوقتي ان احنا منعرفش مين اللواء محمود طلعت، ولكن كلنا نعرف أمل دنقل..

الصورة انا نشرتها عشان فيها دنقل في إحدى مراحل حياته، وهو صغير، منشرتهاش عشان فيها محافظ او وزير او رئيس وزرا ومالوش منجز احقيقي أقدره وانشرله صوره عشانه..

كام رئيس وزراء وكام وزير وكام محافظ وكام سياسي طواهم النسيان، وامل دنقل اللي اتوفى سنة 1983 لم ولن يطويه اي نسيان، وكل العالم العربي بيحتفل بيه مرتين ف السنة ف ذكرى ميلاده ووفاته، وكل الصحف بتعمل ملفات عنه، وحوارات مع ذويه، وكل لقطة من لقطات حياته بيتعمل عنها قصة، كل حاجة كان بيستخدمها ليها قيمة..

ربما لو سالت شاب عربي مين رئيس مصر ميعرفش لكن استحالة ميعرفش مين محفوظ وجاهين وحجاب وحداد ودنقل والابنودي وادريس والطاهر عبدالله و غيرهم كتير وكتير..

اثرك هيقعد ويدوم لو عرفت توصل لجوهر الكتابة الحقيقية واللي بتشاور ليك، مش اللي بتشاور لغيرك..

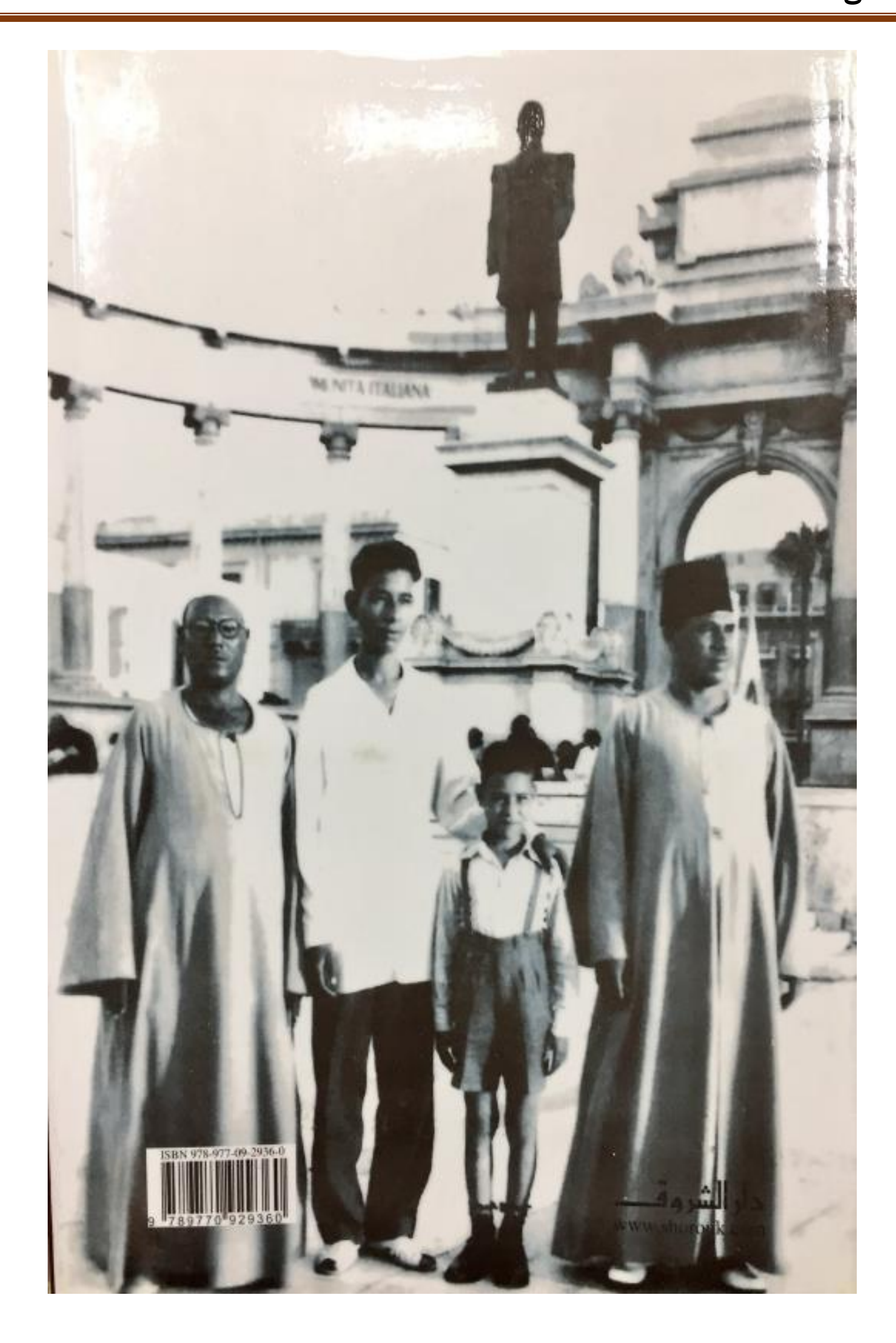
اكتب لأن في كتابتك بقاءك الدايم وحروفك هتشاور عليك.. اكتب لأن الكتابة ملهاش نهاية اسمها قبر.. اكتب لان الكتابة حياة

الصورة من صفحة الجميل "شهدي عطية"





لشاعر أمل دنقل ابن قنا أثناء تسليمه جائزة أفضل شاعر


ISBN 978-977-09-2936-0
9 789770 929360
دار الشروق

أخ الشاعر أنس دنقل في مرحلة شبابه و عمله بالكويت





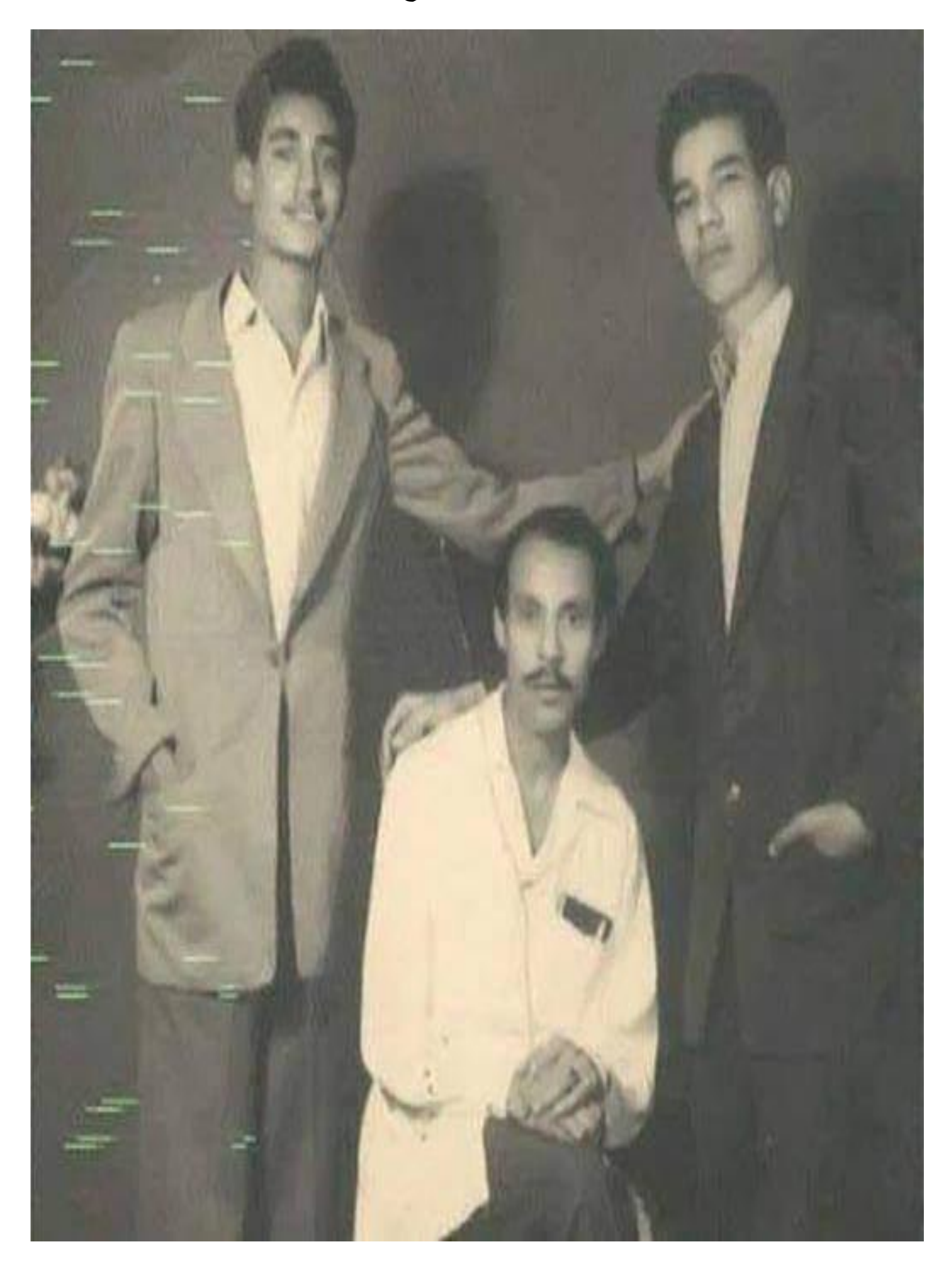
أخ الشاعر ، أنس دنقل عمل في الكويت في السبعينيات

ثم نائبا لمجلس الشعب المصري سابقا



أمل دنقل واقفا على اليمين و عبد الرحمن الأبنودي

و الجالس جلال الأبنودي أخ عبد الرحمن



إنتاج الشاعر
أمل دنقل و مراحل
تجاربه الشعرية
و النقدية و مراسلاته





الاسكندرية ـ أمل دنقل ـ الاول من اليمين ـ مع عدد من الادباء بمؤتمر الشعر الرابع ١٩٦٢ منهم كامل الشناوى وأحمد عبد المعطى حجازى





دار العودة بالقاهرة.

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد المحترم الحاج شاذلي [illegible]

السيد المحترم الحاج عبد الحليم [illegible]

السلام عليكم ورحمة الله

وصلتني الحوالة المرسلة لي باسم السيد الحاج محمد دراز ولم استلمها إلا أمس ١٥/١٢/١٩٦٠ لعدم حضوري لمقر الشركة [illegible].

وكما عرفتكم في آخر خطاب فإن كشف النظارة كان معي وقد توجهت هذا الصباح حيث استلمت النقود واتفقت مع أحد النظاراتية على عمل نظارة وأعطيته المقاس وطلب مبلغ ثلاثة جنيهات توصل إلى اثنين جنيه ونصف.

ومن جهة كشف الصدر الذي اخبرتكم عنه فإنه بعد كشف الأشعة الذي اجريته لي تقرر اعادة كشف أكلينيكي بالسماعة للتأكد رغم أن تقرير الأشعة كان كالتالي "إرتشاح خفيف في الرئة في حدود الطبيعي" وعملت كشف السماعة ونتيجة وأتى كشف الصدر على خير.

وكما عرفتكم من قبل أن كشف النظارة سأجريه بمجرد استلام النظارة والكشف سيكون عند الطبيب الذي قرر تفصيل النظارة وهو الطبيب الذي أوصاني إليه السيد الحاج ابو الوفا وهو أخ الأستاذ محمود الوفا رئيس حسابات الشركة.

سأدفع من المبلغ الذي ارسلتموه مبلغ اثنين جنيه ونصف في رسم للوكاندة ثمن مبيت شهر حيث أن ملابسي موجودة بالوكاندة [illegible]

أما الباقي فلا زال في جيبي فهو في الحساب لدى حضرتكم [illegible].

وقد كان بودي أن ترسلوا النقود منذ مدة لأن هذا التعطيل [illegible] لم يكن بالامكان ولا تعتقد أن هذا أسهل أن أدخل سينما [illegible] المنزل الذي اقيم فيه لعلمي في المعاشرة [illegible] ولهذا [illegible] البسيط حتى لا أعيش في الشارع وإن كلام [illegible] كلام كاذب.

سلامي إلى [illegible] وإلى [illegible] وإلى ابنائكم وحبيبي

في ١٦/١٢/١٩٦٠ ولدكم [illegible]

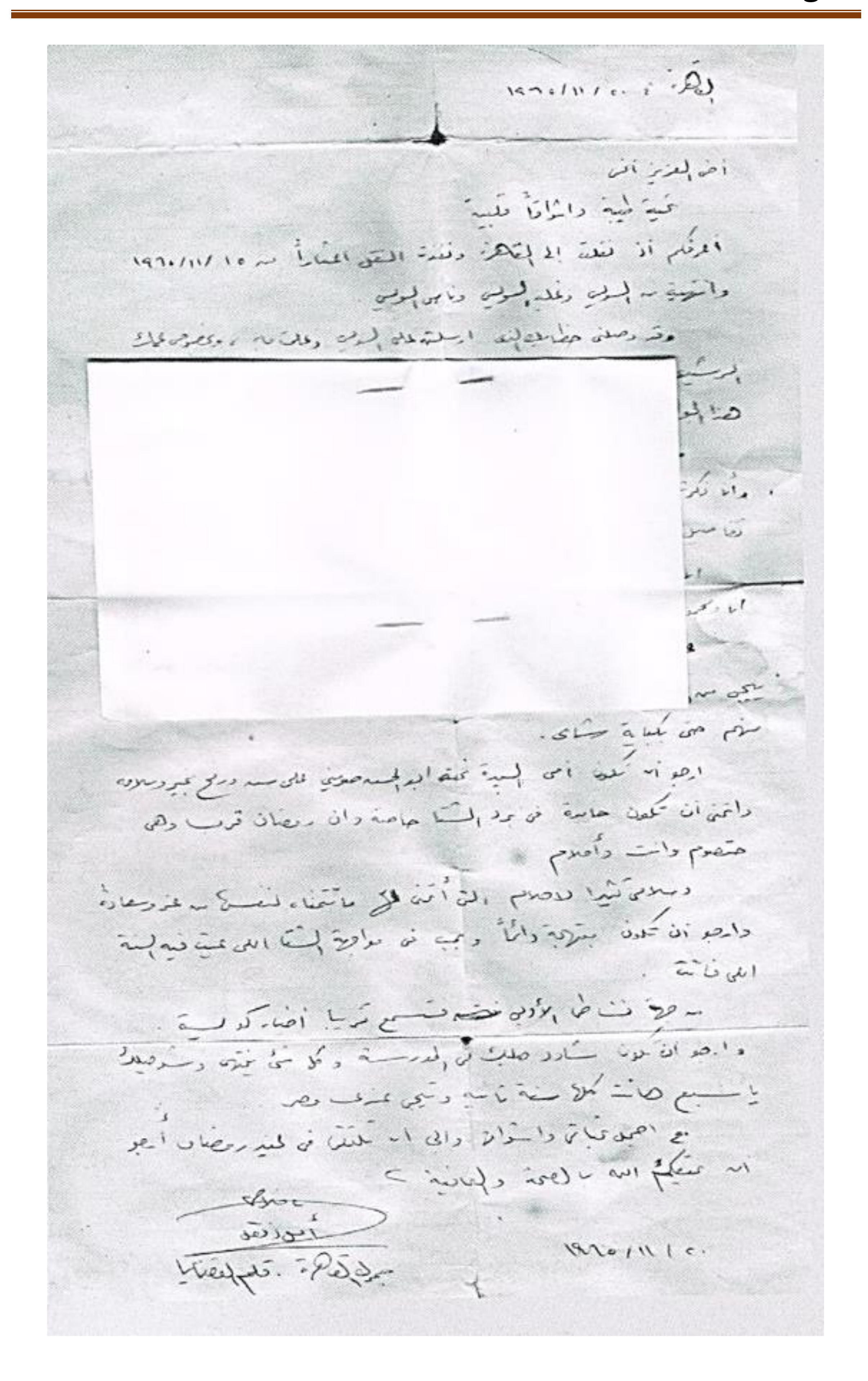
السيد الأخ الحاج شاذلي والسيد الأخ الحاج عبد الحليم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

[illegible]

محمد سعيد دراز

١٦/١٢/١٩٦٠



القاهرة في ٢٠/١١/١٩٦٠

أخي العزيز أنس

تحية طيبة وأشواقاً قلبية

أعرفكم أني نقلت إلى القاهرة ونفذت النقل اعتباراً من ١٥/١١/١٩٦٠ واشتهيت من السودان وأهله السودانيين وناس السودان

وقد وصلني خطابك الذي أرسلته على السودان وعلمت منه ...

... حتى نهاية الشتاء.

أرجو أن تكون أمي السيدة نفيسة أبو الحسن ... على ... وفي خير وسلامة وأتمنى أن تكون حامية من برد الشتا خاصة وأن رمضان قرب وهي حتصوم وأنت وأعمامك

وسلامي كثيراً للأعمام التي أتمنى لهم ما تتمناه لنفسك من خير وسعادة وأرجو أن تكون مستريحة دائماً وتحب في مواجهة الشتا التي عشت فيه السنة التي فاتت.

... الأولى ... ثريا أخبارك ...

وأرجو أن تكون شاطر ... في المدرسة وكل شيء ... يا ... كل سنة ... وحتى ...

مع أحسن تحياتي وأشواقي وإلى أن نلتقي في عيد رمضان أرجو أن يمتعكم الله بالصحة والعافية

أخوك

أنور ذقن

٢٠/١١/١٩٦٠

... القاهرة . ...

بلطة: ٢٢/٢/١٩٦٨

عزيزي الدكتور سهيل ادريس

تحية واحترام

إليك لتنشر قصيدة بعنوان (قصيدة عن الحب)

أرجو أن تجدوا لها مكاناً من صفحات «الآداب» ..

وهي احدى قصائد ديواني الجديد «لعبة الظلمات

الموسيقية» ..

مع شكري وتقديري

أمل دنقل

القاهرة ١٠٤ ش القصر العيني

المكتب الدائم للكتاب الأفرو آسيويين



قريتي والغروب

شعر: محمد السيد أبو دوم

نقد: أمل دنقل

تخضبت سواعد النهار
ترنح الغروب في نوافذ البيوت
وأسبلت عيونه ستائر المساء
فسلم الحياة في محاجر الظلام
في ليلة سملوها بشيمة النجوم والقمر
تحجرت غيومها وجف في متونها المطر
فاقفل الرفاق راجعين
قريتي تكاد أن تموت حين يعسر في الاصيل
تبخر الغناء من مراوح النخيل
لم تبق غير بومة تنوح للوداع
ترتل الألم ..
تربق في مشارف الطريق ألف امنيه
قريتي يلفها السكون رغم ضجة الأفول
نساؤها ... رجالها تشم في كلامهم
روائح الحقول
يطوف في عيونهم خيال زهر فول
سنابل تود أن تصيف
تشع من وجوههم برودة الشتاء
حرائق الخريف وانتفاضة الربيع
الصيف في آكلهم ينز بالعرق ..
قريتي سفينة بحورها عديمة الشطوط
تموج بين لجة المحيط كالعدم
ليلها جشع
كم لاك من شموسنا الكثير ما شبع
مداره البعيد
تخاف من ضبابه الدروب
وتنبح الكلاب تستجير
كأنما تقاتل القمر
قريتي تململ الضيا في بشائر الشفق
قريتي .. سيورق النهار

نقد

لم تتحدث هذه القصيدة عن الغروب الا في الابيات الاربعة الاولى واستغرق الشاعر باقي القصيدة في حديث مطول عن الليل، فالشاعر في الواقع يتحدث عما بعد الغروب في القرية.

وفي الحديث عن الليل يشيع تشاؤم رومانسي عادي لم ينجح في تقديم المبررات لسوداويته، بالاضافة الى أن التعبيرات عادية مثل «برودة الشتاء»، «حرائق الخريف» كما انه احيانا لا يقدم اية لقطة شعرية مثل: «الصيف في آكلهم ينز بالعرق» فما الغرابة في هذا؟ كل الناس ينزون بالعرق في الصيف، كل اجسادهم وليس آكلهم فقط!، ومثل هذا ليس بالقليل في القصيدة مما يدل على ان الشاعر لا يبذل مجهودا في تركيب صوره الشعرية.

وبالاضافة الى ذلك لا يحقق الشاعر كثيرا في اللغة والعروض فاستخدام فعل «اقفل» ليس صحيحا لانه لازم لا موجب لتعديته وصحته «قفل»، اما المثال على عدم الدقة العروضية فتبدو في كل الابيات التي تبدأ بـ «قريتي» ووزنها فاعلن في حين ان القصيدة تستخدم تفعيلة الرجز «مستفعلن» وكان في امكانه تلافي هذا باضافة واو العطف قبل «قريتي» عدا البيت الاخير فيصبح «يا قريتي .. سيورق النهار».

والشاعر رغم هذا كله ينبيء بشاعرية صادقة، لو انه بذل جهدا اكبر في استبطان موضوعاته ومعاناتها وقد قرأت له عدة قصائد تعد بشاعر مجيد.

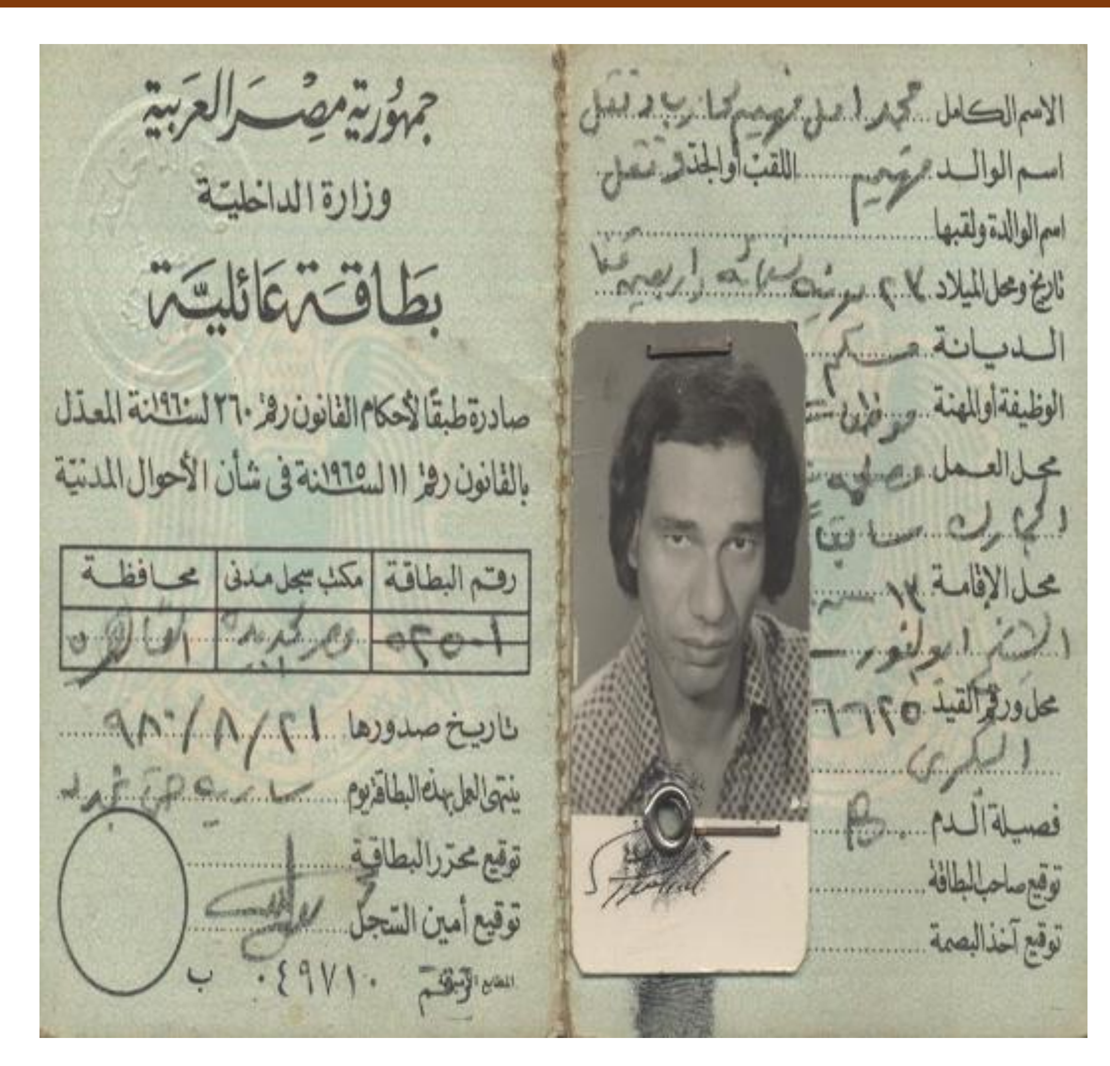
● سعد مالي . دمنهور .
رحلتك هذه المرة أقرب الى الاغنية

● فاروق حسان . سوهاج :



أمل دنقل فى ملابسه الصعيديه مع أبناء عمومته ١٩٧٨م





جمهورية مصر العربية

وزارة الداخلية

بطاقة عائلية

صادرة طبقاً لأحكام القانون رقم ٢٦٠ لسنة ١٩٦٠ المعدل بالقانون رقم ١١ لسنة ١٩٦٥ في شأن الأحوال المدنية

رقم البطاقة	مكتب سجل مدنى	محافظة

تاريخ صدورها

ينتهى العمل بهذه البطاقة يوم

توقيع محرر البطاقة

توقيع أمين السجل

المطابع الرقم ٠٤٩٧١٠ ب

الاسم الكامل

اسم الوالد اللقب أو الجذر

اسم الوالدة ولقبها

تاريخ ومحل الميلاد

الديانة مسلم

الوظيفة أو المهنة

محل العمل

محل الإقامة

محل ورقم القيد

فصيلة الدم B

توقيع صاحب البطاقة

توقيع آخذ البصمة





في ذكرى رحيل أخي الشاعر الكبير أمل دنقل
إحدى الصور التي جمعتنا في مهرجان شعري بكلية دار العلوم وفي الصورة من أقصى اليمين الإعلامي الإذاعي جمال حماد (و كان طالبا) ثم العالمان الجليلان الراحلان د علي عشري زايد ؛ د علي أبو المكارم ؛ ثم العبد لله و الشقيق الراحل أمل دنقل









زوجة الشاعر تمسك ببطاقة أمل الشخصية

الحضور والغياب ..

رضوى عاشور

قبل عامين مات يحيى الطـاهر ، وقبل أيام مات أمل . اذن فالموت راح يطالب بنصيبه فينـا ، نحن أبناء هذا الجيل وبناته الذين بدأنا العمر بالبكاء بين يدى الوطن .

قلت ان الموت بدأ يطـالب بنصيبه ، ولن يتوقف .. ونحن أيضـا الذين نتقن العنـاد والمكـابرة سنواصل بناء قلعتنا حتى نذهب كما ذهب ، ونترك البنيان يشهد لنـا وعلينا ، كما يشهد ذلك المنشد الجوال « يحيى » الذى راقـه أن يسمى نفسه تاصا ، ويشهد لذلك الشاعر « أمل » الذى انتمى للجسـد الحر الذى لم يلن تحت سياط المروض .

الكتاب المقدس الخاص بأمل دنقل و الذي نهل منه في قصائده



أولا عن قضية العدالة الاجتماعية، وهي قصيدة بعنوان "أيها الموسرون"، وجاءت كالتالي..

ايها الموسرون ردوا عذابا قد غدا فى البلاد بحرا عبابا
وارحموا انفسا طواها شقاء فيه تلقى من الحميم شرابا
انظروا وانظروا الى جل شعب قد بدا بطنه خرابا يبابا
عضه الجوع بالنيوب المواضى فمضى ياكل القذى والترابا
أيها الموسرون إن لم تجودوا فاحذروا الصفو أن يعود ضبابا
واحذروا الجوع ان يصير ذئابا تجعل المال فى اليدين سرابا
انما الجوع كافر لا يبالى حكمة او نصيحة اوعتابا
حاذروا واحذروا وكونوا سماء يغمر السهل غيثها والهضابا
حاذروا واحذروا وكونوا دواء يسعف الجرح يطرد الاوصابا
انما هذه الحوادث حلت بيننا كى نراعى الادابا
ويجود الفتى بالمال لا ان يجعل المال للمآثم بابا
ويكون الكتاب خير دليل يملا الكون حكمة وصوابا
ضل قوم لم يسمعوا الصوت منه واتخذوا الرجس فى الحياة طلابا
ايها الموسرون هذا رسول الله قد زان بره الاحقابا
فاقتدوا بالرسول فى كل امر واعملوا ما يناسب الالقابا
واتقوا الله فى الرغيف تنالوا حسن ذكر مخلد وثوابا
ابوالقاسم دنقل في ديسمبر ١٩٤١

أما القصيدة الثانية عن القضية الفلسطينية وجاءت تحت عنوان "حرب فلسطين" وهي كالتالي..

يا فتى النيل يا حفيد الحروب هذه اختنا غدت فى الكروب
فاستفق واستفق من النوم وانهض مستميتا فى حقها المسلوب
ما فلسطين غير روح لجسم اين جسم بغير روح طروب
ما فلسطين غير قلب لعرب فى شروق من الدنى وغروب
اسعف القلب واحفظ الروح واهتف لجهاد فى جيئة وذهوب
حقق النصر بالدماء وبالمال وبالناس فى شريف الحروب
واحمل السيف وامشى فى الارض بثبات يبعث الرعب فى جميع القلوب
كن كما كان خالد فى جهاد واشترى الخلد بالدم المسكوب
ما حصون البلاد إلا رجال وهبوا الروح عند كر الخطوب
القصيدة كتبت بتاريخ ١٩٣٦/٨/١٥



زرقاء اليمامة تبكي أمل دنقل

بقلم : محمود فوزى

أمل دنقل

الشاعر امل دنقل : اقاتل من اجل الحرية والحقيقة !

هي البداية والنهاية في شعر دنقل . هي الموت . هي الحياة . في الاربعين من عمره . سمرته حادة كانفعالاته ، مع انه ينفي صفة الانفعال عنه . طويل القامة نحيفها ، كنخلة لسعتها الشمس العربية ، مرح ، ضحوك رغم البرد الكامن في صدره ... يهوى الملاحة في بحار صعبة ولا يعبأ بأن يرى سفينته على وشك الغرق أو شمسه على وشك المغيب . بسمته لا تزال تشرق وشعره رغم الاعصار ما يزال زيته يضيء ...

يمعن أمل في غضب صراحته وحزنه رغم وخز الابر التي يحاولون زرعها على امتداد صوته . رحلة الشعر يسترسل فيها وليس يعيشها الا كما الفارس . وكما الفارس الذي يواجه المصير على صهوة جواده ، لا يترجل دنقل ولا ينكسر وانما يعلن حبه الكبير وهويته التي لا يبدل عنها .

وكالامل يكبر دنقل فوق الجراح ويتوهج كما الحب لا يقبل المساومات . يلهث ويستريح على كتف الكلمات ، وعلى كتفها يمسح حزن العصر وبرده ، فهي العالم الذي ينتمي اليه وهي .. وسادة الحلم ...

ومع أمل دنقل كان لنا هذا اللقاء .

● **من هو أمل دنقل كانسان ، وكشاعر ؟**

– سنة ١٩٤٠ ولدت في مدينة الاقصر عاصمة مصر القديمة ، وان كنت انتمي الى قبيلة عربية

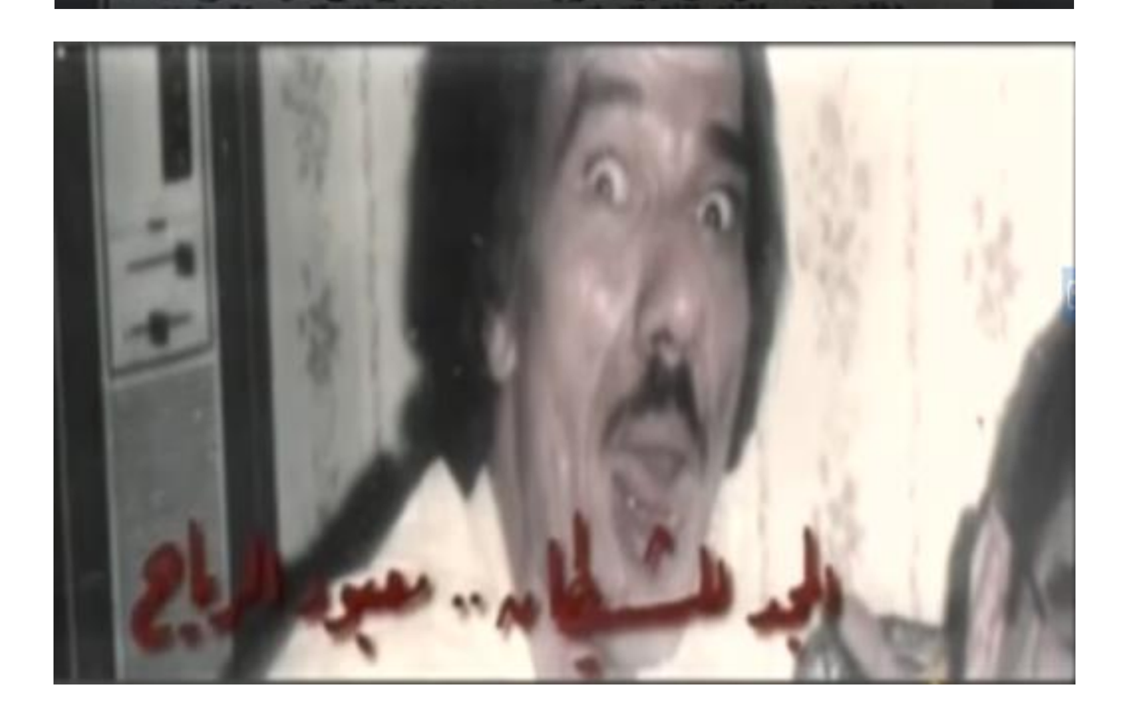
... حيث تنقلت بين العمل في الصحافة وفي « هيئة الكتاب والثقافة الجماهيرية » . أعمل الآن في « منظمة تضامن الشعوب الافريقية الاسيوية » مديرا لقسم النشر .

اعتقد أنني في صراع دائم ضد نفسي . فالتربية التقليدية لا بد أن تخلق حول الانسان غابة من الاسوار عليه أن يتجاوزها ليصل الى العصر . كنت ضد مفاهيم اسرتي الدينية . واخترت أن اترك العمل المستقر المنتظم لكي اغرق في المغامرة . واخترت الوقوف ضد الاطار السياسي الذي كان سائدا آنذاك ، لانني اعتقدت أن الحرية هي أثمن شيء يحصل عليه الانسان . ولقد طوردت وتشردت لكنني لم افقد القدرة على مواصلة الابتسام والشعر . ووقفت ايضا ضد اصدقائي الشعراء الذين كانوا يسعون وراء بريق الشهرة اكثر من سعيهم وراء نار المعرفة .

واستطعت أن اكون متفردا في صداقاتي وفي خصوماتي . لكنني اعتقد أن الجيل الذي انتمي اليه طغت عليه موجة الهزيمة والانكسار اكثر من الجيل الذي سبقه أو تلاه . كشاعر اعتبر نفسي مقاتلا في صفوف المدافعين عن الحرية والباحثين عن جوهرة الحقيقة .

● **متى صدر أول ديوان شعر لك ؟ وما هي دواوينك ؟**

– أول ديوان صدر عام ١٩٦٩ ... بعد الهزيمة (هزيمة ١٩٦٧) بينما تواريخ قصائد الديوان كانت تشير الى انها مكتوبة منذ













• نهر الخطايا

ونهر طهر لديه … تذوب كل الخطايا
النور يسكب فيه … مشاعرًا كالشظايا
أتيته وذنوبى … تلف كل الحنايا
معاصيا فى معاصى … أنفقت فيها صبايا
عشرون عاما تقضت … أعصى بها مولايا
العام فيها كأفعى … تخذت منها عصايا
واليوم فيها لهيب … أحرقت فيه ندايا
وعشت يوما بأرض … الرجس فيها سجايا
نهارها فى نفاق … وليلها ... للبغايا

* * *

وكل تلقين دين … أعطاه لى أبوايا
مضى على سخريات … سخرت فيها لظايا
خمر ورقص وسكر … وأذرع تتعايا
وأمسيات غرام … لم تدر يوما مدايا
وثغرها ... بالثغر … قد قص أحلى الحكايا
فلم يعد غير كأس … تعافه شفتايا
وأعين ساجيات … فيها ألوف المرايا
صارت مع العمر بئرا … مهجورة فى الحنايا
وصرت فى وجه نفسى … قلب شقى الطوايا
تمر بى من أمامى … كل المعاصى عرايا
معاصيا مخجلات … يندى لهن حيايا
وجئتك اليوم أفنى … أمسى وأفنى فنايا
أدق بابك أرجو … تقبلا لرجايا
أدعوك غفران ذنبى … يا سامعا لدعايا
أحرق ليالى خريفى … أحرق جميع الزوايا
وأنثر رمادى على الكون … لكى تريه الخفايا

* * *

خطيئتى أنت تدرى … بها قبيل ابتدايا
وأنت قدرت ذنبى … من قبل فلق البدايا
فكيف تعصيك … بالطهر والعفاف يدايا

* * *

١٩٦٠

ت أم لم فإنى لازمت بابك يا يا
يا رب

أمل دنقل كان في صحبة حبيبته عبلة الرويني في بدايات مرضه قبل أن يسكن غرفة رقم 8 وفي ذات مرة كانوا ماشين في وسط البلد وأمل غير قادر على المشي ويتكأ على عبلة، وعبلة تنظر إلى السيارات، وتفكر في حال أمل وقلة المال والمرض الضيف الثقيل على هذا الجسد وهذه الروح المتعبة وتنظر للطريق كي توقف تاكسي للذهاب لمعهد السرطان، وعندما وجدت التاكسي وقالت له معهد السرطان، وقف أمل في وسط هذا المشهد بكل ما فيه من ضيق و ألم و كفر بكل شيء، وقف يضحك ويضحك، ولا يكترث بعبلة أو بالتاكسي أو بالمرض، وكأنه طفل يلعب أمام البيت، وعندما سألته عبلة عن سبب الضحك وما الذي يضحكك في هذا الموقف، توقف عن الضحك وابتسم وقال لها: "كلمة سرطان طالعة من بوقك زي العسل"



أمل دنقل
وجماليات البنية الشعرية

عبدالله بن سالم الشعيبي



رحـــل مقهـــوراً

الجنـــوبي

أمـــل دنقـ

صورة

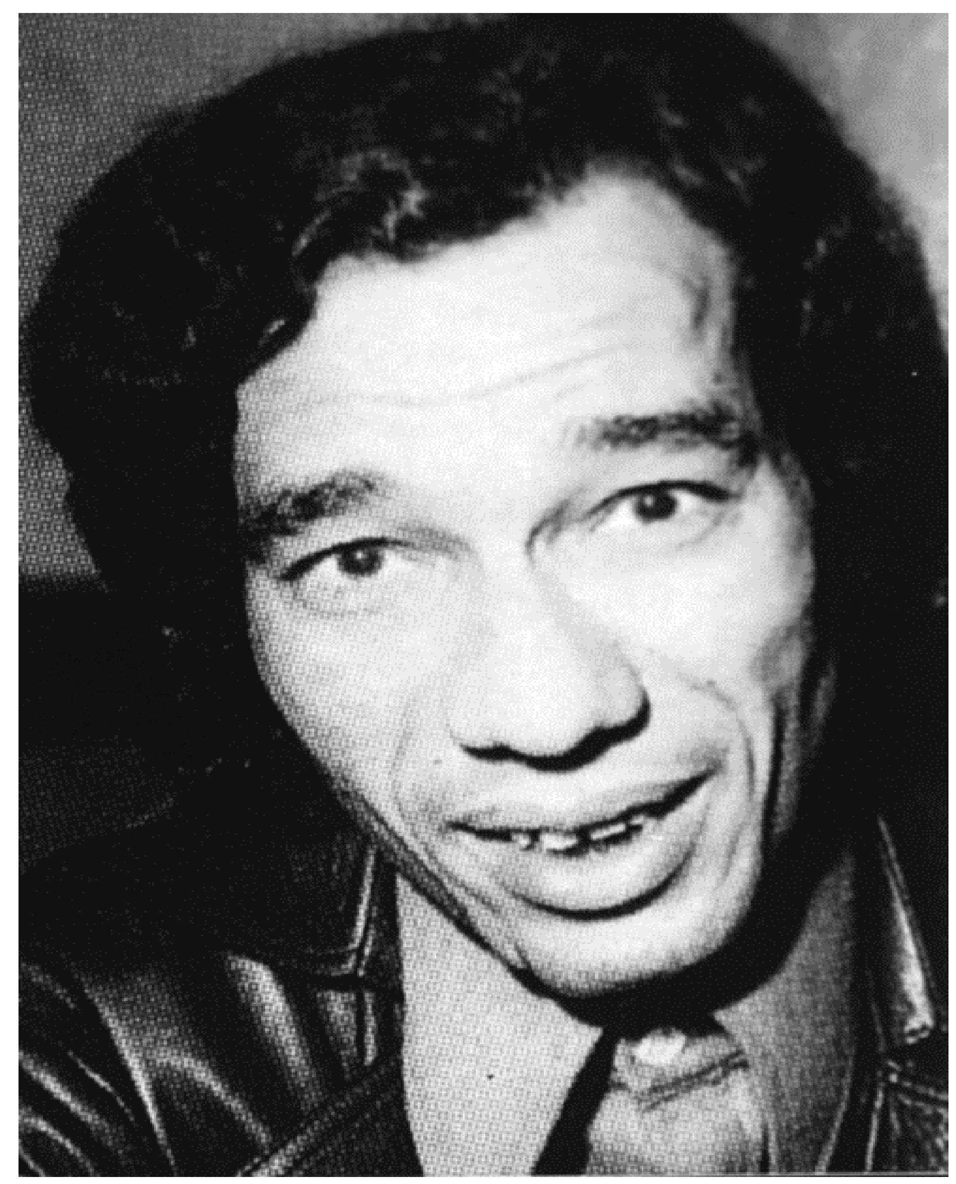
هل انا كنت طفلا
ام ان الذي كان طفلا سواي ؟
هذه الصور العائلية ..
كان ابي جالسا ،
وانا واقف .. تتدلى يداي
رفسة من فرس
تركت في جبيني شجا .
وعلمت القلب أن يحترس .
اتذكر ..
سال دمي
اتذكر ..
مات ابي نازفا .
اتذكر ..
هذا الطريق الطويل الى قبره .
اتذكر ..
لا أتـذكر حتى الطريق الى قبـرهـا
المنطمس .
او كان الصبي الصغير انا ؟
ام ترى كان غيري ؟

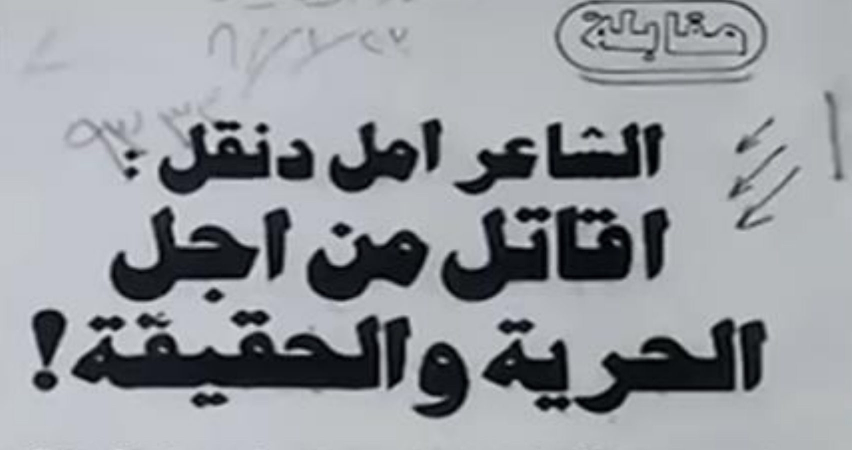
وجه

كان يسكن قلبي ،
واسكن غرفته
نتقاسم نصف السرير ،
ونصف الرغيف ،
ونصف اللفافة ،
والكتب المستعارة .
هجرته حبيبته في الصبا
فمزق شريانه في المساء
ولكنه بعد يومين مزق
واندهش .
خاض حربين بين جنود
لم يتخدش .
واستراح من الحرب ..
عاد ليسكن بيتا جديدا
ويكسب قوتا جديدا
يدخن علبة تبغ بكاملها
ويجادل أصحابه

وامـل دنقل كـان همـه اكتشـ
الاشياء المضيئة في التراث العـ
والارتباط بالعصر . وقد تعامل
« زرقـاء اليـمـامـة » ، وقـصـ
« الهـلاليـة » ، و« كليب » ، و« الز
سـالم » ، وغيرهـا . وكان يحمل
الحكايات رؤاه المعاصرة وهموم ا
وكـان يرى الشعـر ثورة : قـال
الشعرية هي رؤية متجاوزة للواقـ
هي رؤية تريد ان تغير الواقع الو
وترفضه حتى لو كان مقبولا من كل
الناس .. وان القضية الجمالي
الشعـر لا تنفصـل عن القضيـة
الاجتماعية ، فرؤية الشاعر الجمالية لا
تنفصل ابدا عن رؤيته الاجتماعية وعن
تلك الظروف المتداخلة التي يعيشها ..
ولذلك لم يـعـرف امـل دنـقـل في
« معميات » و« غموض » واصبحت

كان امل دنقل قاسيا في تعامله مع
القارىء يقدم الحقيقة كاملة ، يقول في
قصيدتـه « كلمـات سبارتـاكوس
الاخيرة » :
يا اخوتي
قرطاجة العذراء تحترق ..
فقبلوا زوجاتكم ..
اني تركت زوجتي بلا وداع
وان رايتم طفلي الذي تركته على
ذراعها
بلا ذراع ..
فعلموه الانحناء ..!
علموه الانحناء ..!!
فالحقيقة مرة .. سبق ان حذر منها
في ديوانه « البكاء بين يدي زرقاء
اليمامة » ، ثم في قصيدته الشهيرة
« الوصايا العشر » التي يقول فيها :
لا تصالح .. ولو قلدوك الذهب
ولكن صوت الشاعر يذوب وسط
ضجيج الهتافات والتهاني واعلانات
المديح والثناء .. يقول في لهجة مريرة





مقابلة

الشاعر امل دنقل : اقاتل من اجل الحرية والحقيقة !

أحد أبرز الشعراء العرب المعاصرين . يعشق الارض ويغني لها قصائد غزل لم يغنها لامرأة . كل حب ، يقول ، هو امتداد لحب الارض وشوق اليها . هي البداية والنهاية في شعر دنقل . هي الموت ، هي الحياة .

في الاربعين من عمره . سمرته حادة كانفعاله ، مع انه ينفي صفة الانفعال عنه ، طويل القامة نحيفها ، كنخلة لسعتها الشمس العربية ، مرح ، ضحوك رغم البرد الكامن في صدره ... يهوى الملاحة في بحار صعبة ولا يعبأ بأن يرى سفينته على وشك الغرق أو شمسه على وشك المغيب . بسمته لا تزال تشرق وشعره رغم الانكسار ما يزال زينه يضيء ...

يمعن أمل في غضب صراخه وحزنه رغم وخز الابر التي يحاولون زرعها على امتداد صوته . رحلة الشعر استرسل فيها وليس يعيشها الا كما الفارس . وكما الفارس الذي يواجه المصير على صهوة جواده لا يترجل دنقل ولا ينكسر وانما يعلن حبه الكبير وهويته التي لا بديل عنها .

وكالامل يكبر دنقل فوق الجراح ويتوهج كما العشب لا يقبل المساومات . يلهث ويستريح على كتف الكلمات ، وعلى كتفها يمسح حزن العمر وبرده ، فهي العالم الذي ينتمي اليه وهي .. وسادة الحلم ...

ومع أمل دنقل كان لنا هذا اللقاء .

● **من هو أمل دنقل كانسان ، وكشاعر ؟**

– سنة ١٩٤٠ ولدت في مدينة الاقصر عاصمة مصر القديمة ، وان كنت انتمي الى قبيلة عربية

حيث التحقت بكلية الآداب ، وعملت في بداية حياتي في الاسكندرية ، في مصلحة الجمارك ، ثم تركت العمل الحكومي عام ١٩٦٦ حيث تنقلت بين العمل في الصحافة وفي « هيئة الكتاب والثقافة الجماهيرية » . أعمل الآن في « منظمة تضامن الشعوب الافريقية الاسيوية » ، مديرا لقسم النشر .

اعتقد أنني في صراع دائم ضد نفسي . فالتربية التقليدية لا بد أن تخلق حول الانسان غابة من الاسوار عليه أن يتجاوزها ليصل الى العصر . كنت ضد مفاهيم اسرتي الدينية . واخترت ان اترك العمل المستقر المنتظم لكي اغرق في المغامرة . واخترت الوقوف ضد الاطار السياسي الذي كان سائد انذاك ، لانني اعتقدت ان الحرية هي اثمن شيء يحصل عليه الانسان . ولقد طوردت وتشردت لكنني لم افقد القدرة على مواصلة الابتسام والشعر . ووقفت ايضا ضد اصدقائي الشعراء الذين كانوا يسعون وراء بريق الشهرة اكثر من سعيهم وراء نار المعرفة .

واستطعت أن اكون متفردا في صداقاتي وفي خصوماتي . لكنني اعتقد أن الجيل الذي انتمي اليه طغت عليه موجة الهزيمة والانكسار اكثر من الجيل الذي سبقه أو تلاه . كشاعر اعتبر نفسي مقاتلا في صفوف المدافعين من الحرية والباحثين من جوهرة الحقيقة .

● **متى صدر أول ديوان شعر لك ؟ وما هي دواوينك ؟**

– اول ديوان صدر عام ١٩٦٩ واعتقد كثيرون أن قصائده كتبت بعد الهزيمة (هزيمة ١٩٦٧) بينما تواريخ قصائد الديوان كانت تشير الى انها مكتوبة عند



أنس دنقل

Hanan Baiomy

اختلف مع ماقاله ادبينا علاء الاسواني في نقطتين اولهما قصيدة زرقاء اليمامة كتبها امل كاملة مساء ٥ يونيو بعد تيقنه من الهزيمة..صباح ٦ يونيو عرض مسودتها علي بعض اصدقائه ومنهم لويس عوض ثم رجاء النقاش الذي اتهمه باذكاء الفتنة ونشر الروح الانهزامية وان من الممكن اعتقاله ٢_ منعت بعدها القصيدة من النشر ..تحايلت الاستاذة صافيناز كاظم اطال الله عمرها لنشرها بعد تغيير عنوانها وكتبت دراسة عنها بعنوان لشد ما انا مهان..نشرت بمجلة المصور حيث كان يرأس تحريرها احمد بهاء الدين كما اتذكر في اغسطس ١٩٦٧ عكس قول الاستاذ علاء الاسواني حيث يخلط سيادته بين تاريخ كتابة القصيدة وتاريخ صدور ديوان البكاء من دار الاداب ببيروت سنة ١٩٦٩
٣_ امل دنقل لم يكن منبهرا بضجيج اذاعات صوت العرب واحمد سعيد كما يقول الاستاذ الاسواني وقصائده قبل النكسة نبوءة بالنكسة مثل كلمات سبارتكوس الاخيرة والعشاء الاخير والارض والجرح الذي لاينفتح وغيرهم كثر



أعجبني · رد · 3 س

تعليقين إضافيين

اكتب تعليقًا...



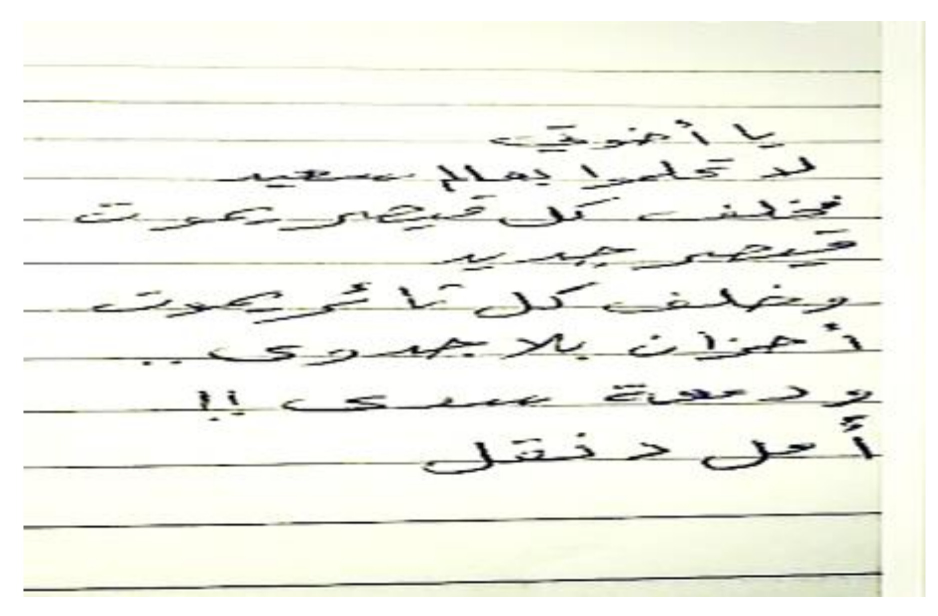
مقهى و ملهي تريانون **PETIT TRIANON** بالإسكندرية (قصيدة الملهى الصغير أمل دنقل)

مسودات قصائد الشاعر

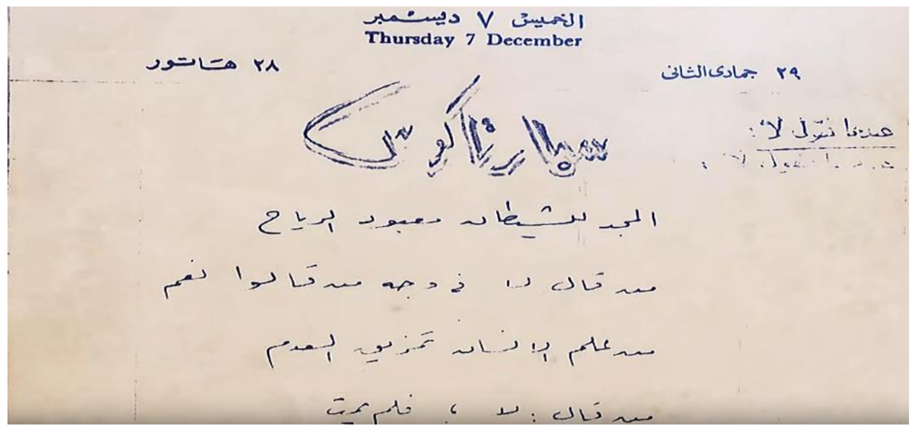
أمل دنقل

منها ما هو منشور

و منها ماهو مخطوط فقط



يا أخوتي
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت
قيصر جديد
وخلف كل ثائر يموت
أحزان بلا جدوى..
ودمعة سدى!!
أمل دنقل



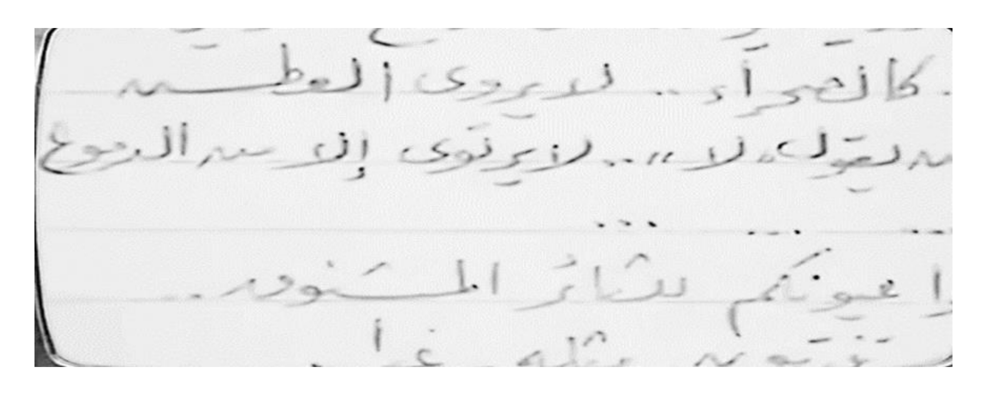
الخميس ٧ ديسمبر
Thursday 7 December
٢٨ هاتور
٢٩ جمادى الثاني

سبارتاكوس

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال لا في وجه من قالوا نعم
من علم الإنسان تمزيق العدم
من قال: لا، فلم يمت

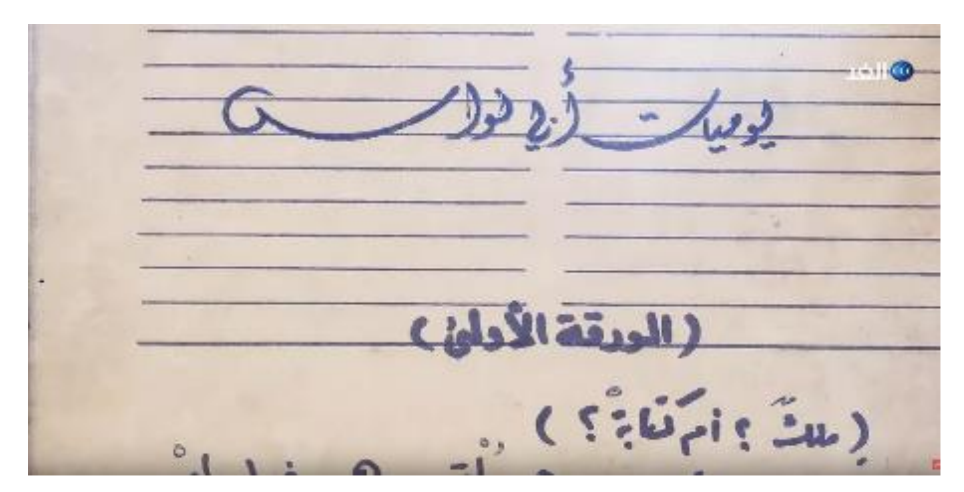
إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:
الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم.. مرة!
) لم تعد على أكتافه الصخرة..
الذين يولدون في مخادع الرقيق.
كالصحراء.. لا يروي العطش

فارفعوا عيونكم إليّ..
لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:
يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم.. مرة!
(سيزيف) لم تعد على أكتافه الصخرة..
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق.



كأن صحراء.. لا يروي العطش
...ليقول: لا.. لا يرتوي إلا بسر الروح
... ...
أعيونكم للثأر المشدود.

من أوراق أبي نواس



يوميات أبي نواس

(الورقة الأولى)

(ملل؟ أم كتابة؟)

سفر الخروج

"أغنية الكعكة الحجرية"

الاصحاح الأول

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة!
سقط الموت، وانفرط القلب.. كالمسبحة.

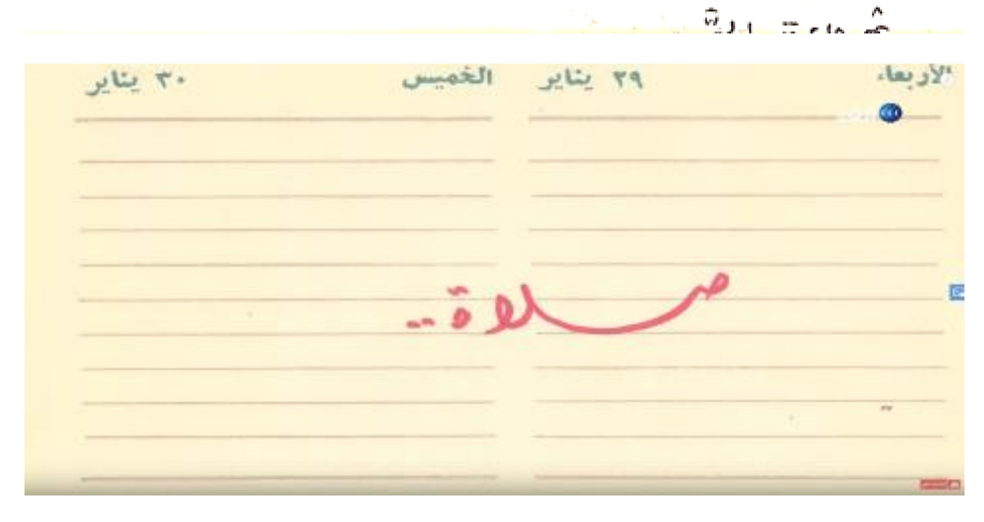
زهور

.. وسلال من الورد
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة.
وعلى كل باقة..
كلمة في بطاقة.
... ...
تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت دهشة
لحظة القطف،
لحظة إعدامها في الخميلة.

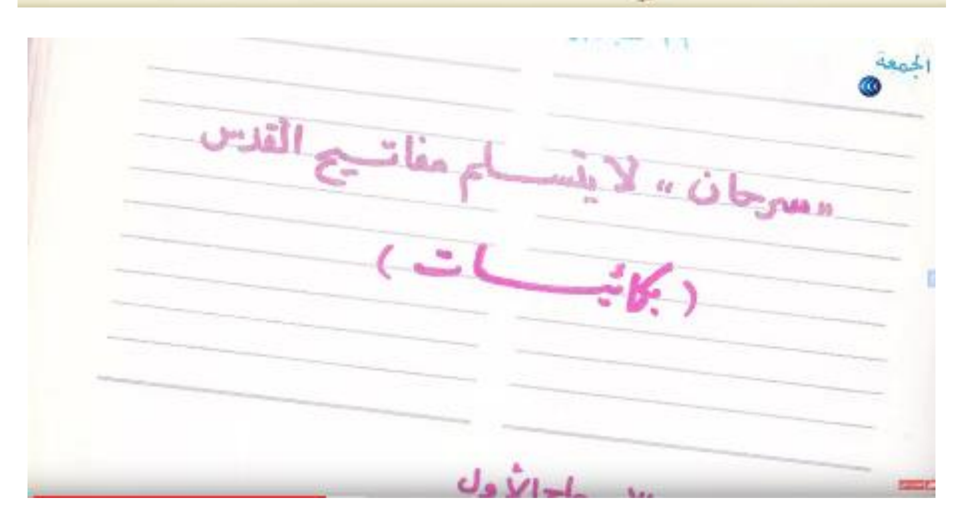
كلمة في بطاقة .

... ...

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أحمل الشمعة دهشة .
لحظة القطف ،
لحظة اهدائي في الجميلة .
تتحدث لي ..
أنها سقطت سهواً على مرشد في إسبانيا
وأفاقت على مرقص في زجاج الكأس
أو في الأيادي المنادية .
حتى استقرت اليد المتفضلة العابرة .



أبانا الذي في المباحث.. تحت رعايتك .
باسم ملك الجبروت
وباسم فناء الملكوت ..
وباسم لمن تحرش بالرهبوت



أبي .. لا مزيد!

أريد أبي .. عند بوابـــة القصر؟

فوق حصان الحقيـقة،

منتصبا .. من جديد!

... ...

ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل!

أريد أبي .. عند بوابـ...

فوق حصان الحقيـقة،

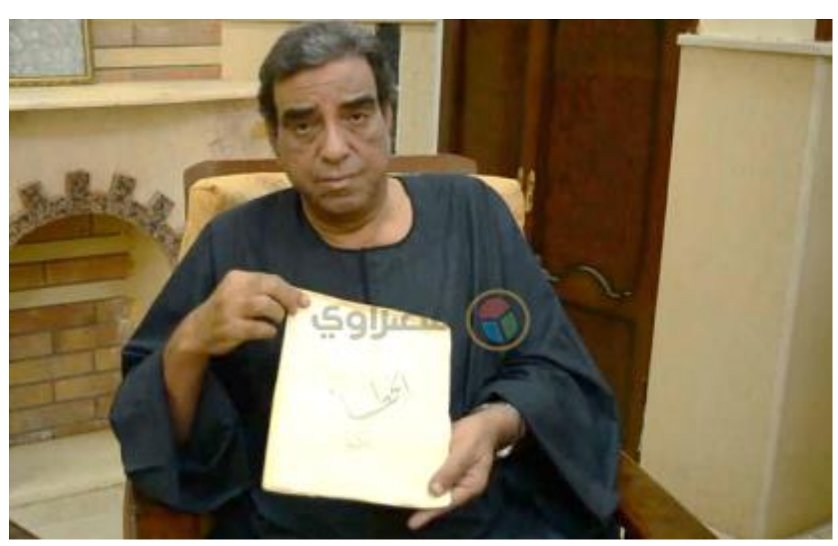
منتصبا .. من جديد!

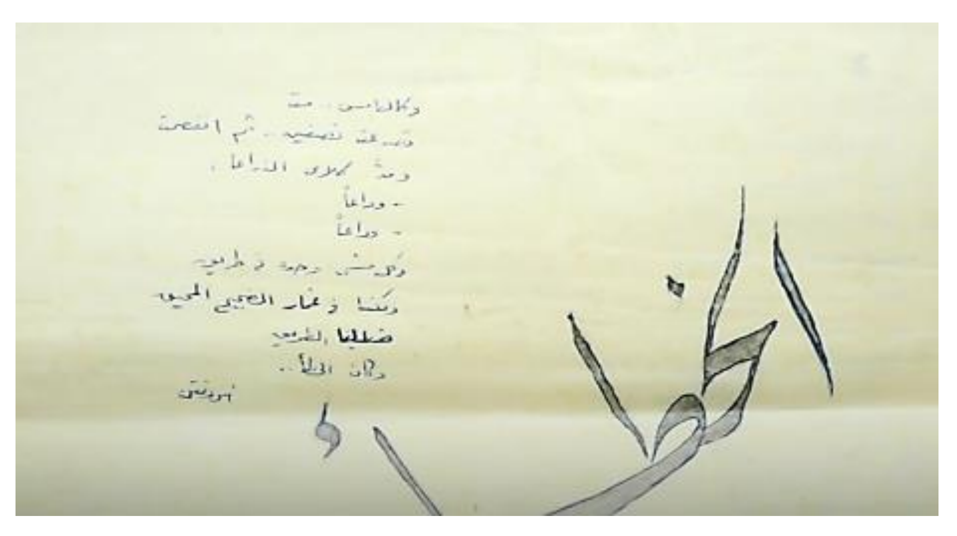
... ...

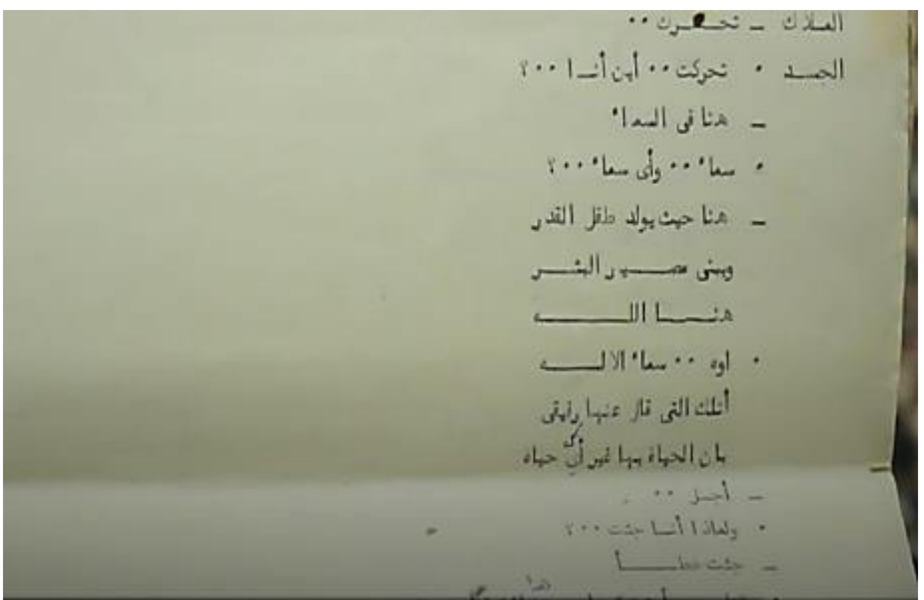
... ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل!

هل يرث الأرض إلا بنوها؟









الملاك ـ تحـركت ..

الجسد • تحركت .. أين أنـا ..؟

ـ هنا في السماء

• سماء .. وأي سماء ..؟

ـ هنا حيث يولد طفل القدر

ويبنى مصير البشر

هنـا الله

• أوه .. سماء الإله

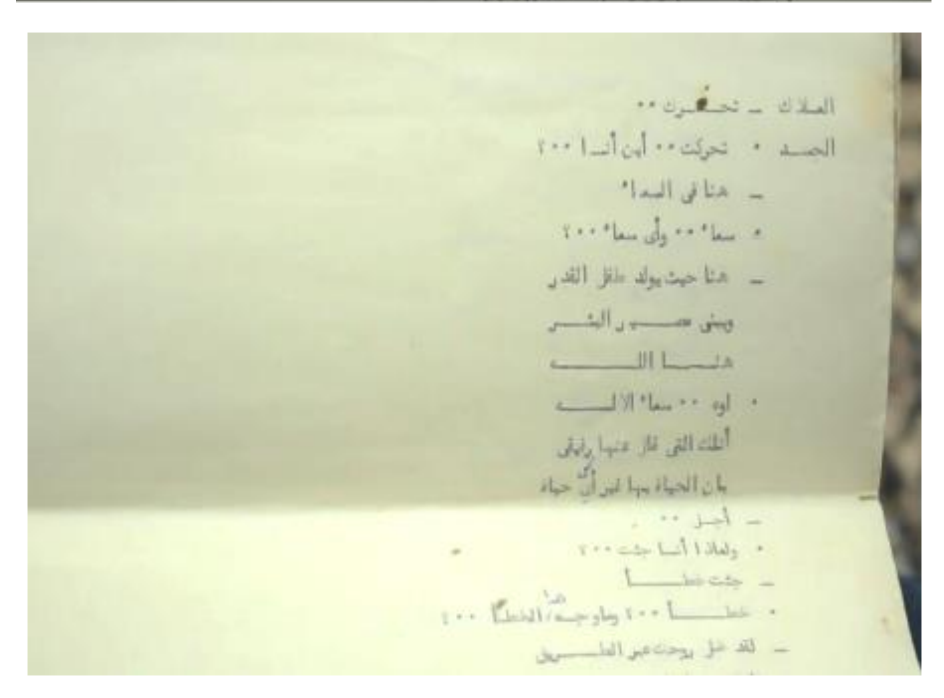
أتلك التي قال عنها رفاقي

بأن الحياة بها غير أي حياة

ـ أجل ..

• ولماذا أنا جئت ..؟

ـ جئت خطأ



الملاك ـ تحـركت ..

الجسد • تحركت .. أين أنـا ..؟

ـ هنا في السماء

• سماء .. وأي سماء ..؟

ـ هنا حيث يولد طفل القدر

ويبنى مصير البشر

هنـا الله

• أوه .. سماء الإله

أتلك التي قال عنها رفاقي

بأن الحياة بها غير أي حياة

ـ أجل ..

• ولماذا أنا جئت ..؟

ـ جئت خطأ

• خطـأ ..؟ وما وجه هذا الخطأ ..؟

ـ لقد ضل روحك عبر السبيل

[مسودة قصيدة الخيول في كتابتها الاولى ١٩٨١]

الفتوحات - في الأرض - مكتوبة بدماء الخيول.
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان كانا هما الكفتين
لميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

* *

اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل
لست المغيرات صبحا، ولا العاديات - كما قيل - ضبحا
ولا خضرة في طريقك تمحى
ولا طفل أضحى إذا ما مررت به يتنحى.
لن تنتج المدن الآن أمواجك.
ولن تترسمي صهوتها، وترد الجميلة خطابها
ولن - حول كوكبة الحرس الملكي - تدق الطبول.

اركضي كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف..
صيري تماثيل من حجر في الميادين
صيري أراجيح من خشب في سواق الملاهي
ولن يتملك الصغار - فتوتك - [illegible] ذات [illegible].

صيري [illegible] فوارس [illegible] في واجهة الدكاكين
صيري رسوما تعلق بيوت الذين يعودون من رحلة الحرمين
ووشما على سواعد الذين يعيشون لا يملكون سوى السواعد.
الذين يشترون في الأرض درب الدخول
ويمضون. حتى السعال يجف بهم..
[illegible] في [illegible] العهلي!

•

الماء هو الماء.
والنهر هو النهر.
لكن الأوتاد
تبادلك الدهر.

•

اركضي أو قفي.
زمن يتقلع.
وأخرى لا تذهبي في الطريق الذي يتراجع
تنحني الشمس
ينحني الأمس
تتوه الطرق الجبلية للثورة التي تكدست في عظام العظام
انظري...
فالسنابك والسيف والقافلة تخرج الآن نحو القلاع
حتى جاء الصبابة والحزن تحفر في الصخر مجرى..
إنها الهوة الأبدية.
كل الينابيع في قاعها تختفي.
وهي لا تكتفي!

قد يمنح الإعصار
الكثير من زهر
لكن الإعصار
لا يمنح الثمر .

اركضي للقرار .
واركضي أو قفي في طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض في الأرض.
ماذا لك الآن ؟ ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
في جيوب هواة سلالاتك العربية ،
في حلبات المراهنة الدائرية ،
في نزهة المركبات السياحية المشتراة
وفي المتعة المشتراة على النيل
وفي المرأة الأجنبية تعلوك - معقودة الأنف -
تحت ظلال أبي الهول..
هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل .

في كل الحناجر
مثل جرح النهر
وتظل الحناجر
تحت سنابك العصر .

كانت الخيل - في البدء - كالناس برية تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس في البدء
تتملك الشمس والعشب والملكوت الظليل .
ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض .
والفم لم يمتثل للجام
ولم تكن الساق مشكولة .
ولم يكن الزاد بالكاد
حتى الحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل .

كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبي النبيل .

ما شئته لو تشاء
أن تثير الذكرى
واستسلم
تحت سياط القهر .

الخيول بساط على متنه سار الناس للناس عبر المكان
فانقسمنا مشاة وركبان .
ودخلنا إلى ركب هذه الحقبة ..
ألفنا أختنا عند سور الزمان
نتبدى أشباح إنسان .
وظللنا مشاة مع خرفات الوديان .

[illegible] أرائج من خشبه [illegible] سواقي [illegible]

[illegible] في [illegible]

[illegible] تهتز أجنحة [illegible]

العكسية [illegible]

[illegible]

بوذات العراجين .

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] البنون [illegible]

فوارس [illegible] والأرض [illegible] .

[illegible] الذين [illegible] دون [illegible] الرمي .

[illegible] الذين [illegible] لا [illegible]

الذي [illegible]

الذي [illegible] منه [illegible] .

[illegible] .

[illegible]

اركض [illegible] إدقن .

[illegible] .

زمن [illegible] .

[illegible]

[illegible] أن تذهب .. في الطريق الذي يتراجع

تنكسر الشمس .

تتجدد الأرض .

تتجدد الطاقة الجليلة للهوة التي تتجدد منذ [illegible] نظام العظام .

[illegible] .

[illegible] الشيء له وللشوق الى [illegible] .

تتموج الآفاق في الفاتح ..

[illegible] .

[illegible] ..

حتى يجيء التذكر بحزن [illegible] تحفر في الصمت ..

[illegible] طريقا إلى الهوة

[illegible] الأبدية .. [illegible]

[illegible]

[illegible] في [illegible] تمكن . وهو لا يتمكن .

[illegible]

اكتفي في الأسبيل [illegible] . اركض للتراب .

[illegible]

[illegible] في ... الركض ... في الأرض .

[illegible]

في ... المراهقة الدائرية .

[illegible]

[illegible]

دورة

[illegible]

في زحمة المركبة ... الأرصفة ... الأيام [illegible]

[illegible]

[illegible]

مقفوفة الأنف تحت ظلال أبي الهول ... هنا [illegible]

الأثر كسرت أنفه لعنة الأنظار .

الصد .

كانت الخيل في البدء كانت [illegible] بريئة تترك للريح الحقول

كانت الخيل [illegible] [illegible] والعشب والعدو [illegible]

ظهورهم مربوطة كي يركب القادة الفاتحون.

ولم تعلن الحب الحر [illegible] المروج.

والذي لم [illegible] لم تشكل [illegible] اليوم.

ولم تلد [illegible] [illegible] مستكرسين.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ولم تكن تزار بالكلاب.

حتى الحواجز لم تكن تعترض السباق الحر الصقيل.

كانت الخيل بريئة

تستنشق حرية.

ثم [illegible] تتشرد النفس في [illegible] الزمن [illegible] الذهبي البعيد.

[illegible]

[illegible]

الخيول لم تعد [illegible] للشمس [illegible].

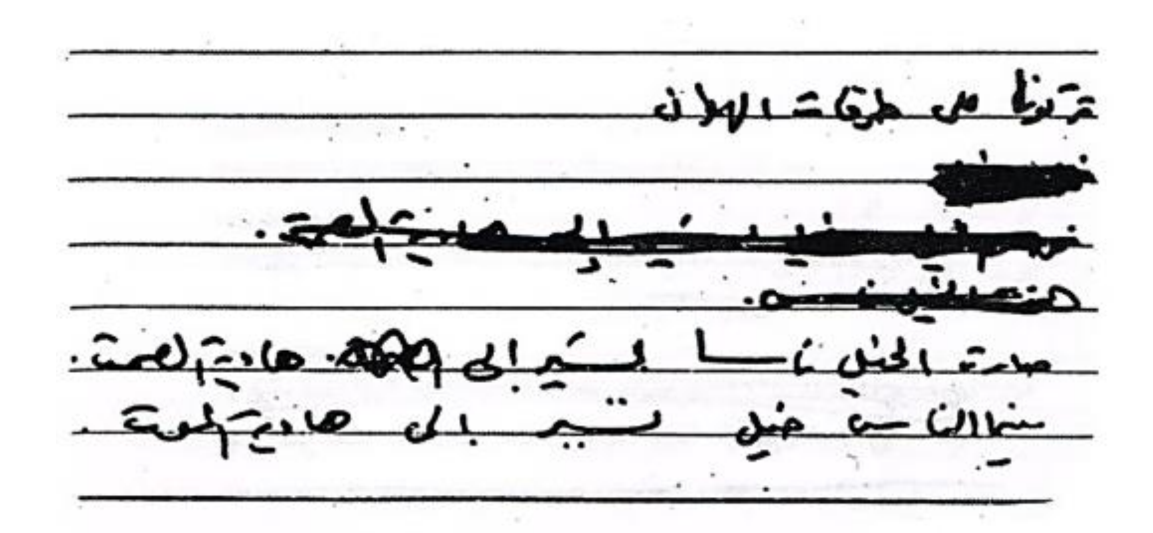
[illegible] فانتشت [illegible] وركبانه.

[illegible]

وترحل من يركبون عن الخيل [illegible] الأغنية [illegible] الزمان

[illegible]

تشرد [illegible] زمان.



ترنو من طرقات الهلال

صارت الخيل ... تسير إلى ... هادئة الصمت.

أملوك الفرسان ألف ألف

قطر الندى يا ليل..

وملوك الخصيان ألف ألف

أميرة العوجيه..

تعبر في سيناء

قطر الندى يا ليل..

تعبر في مضارب البدو، وفي نصوب الماء

تسقط تحت النخل..

تحلم بانتصار الصيف

قطر الندى يا مصر.

تحلم بالوصول للأردن

قطر الندى في الأسر..

ترمي ألسنة الخيول حول مائه

تغسل وجه الحزن.

قطر الندى يا ليل

تسقط تحت الخيل

قطر الندى يا مصر

قطر الندى في الأسر

قطر الندى

كان خمارويه راقدا على ... بحيرة الزئبق

في نومة القيلوله

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة الجميلة

من يا ترى ينقذها

بالسيف .. أو بالحيله؟!

[مسودة قصيدة محمود حسن اسماعيل]

واحد من جنودك يا سيدي
قطعوا يوم مؤتة في السنين
ما حفظنا لواءك بالمرتقية
واحتسبت لوجهك مستشهد.

واحد من جنودك يا أيها الشعر.
هل يصل الصوت.
والربح [illegible] محفوظة في العلبة
[illegible]
[illegible]
مسرودة [illegible] بالسامر ..
هل يصل الصوت يا سيدي.
والمصانع [illegible]
[illegible] مرصودة بالنواظر.
هل يصل الصوت [illegible]
[illegible]
هل يصل الصوت.
أم يصل الموت
[illegible] فانه الماء.

واحد من جنودك يا سيدي
الغد حبيب وحبة
واجنوه الترشة
تعرفه كونه أين غدى!

[illegible]
من بين الشعراء الأناشيد
[illegible] الشعراء السا عيد.
من بين الشعراء العطالى
للشعراء الحالى.

كل الأشياء تتغير [illegible]
[illegible] - تيمة حتى تيمة حتى تعمت
[illegible]
أمر - تسيرة هي تسيرة حتى [illegible] تعثرت. [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] ألفة هذا الوطن.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] الزمانة في التاريخ.
[illegible]
[illegible]

[illegible]
NOTES [illegible]
[illegible] الدائم [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

اتجاوزها .

[illegible]

فاتحة . صابر ! اتجوفه فاتحة رجس .

والقديمة [illegible] مطعنات لغضيه .

[illegible] وأجيبه حرس .

[illegible]

وأحباب الحشر البشر .

[illegible] البس .

[illegible] نشيرة . حتى تعشرت ، حتى تعثرت .

أسمي ، سميت حتى سميت . حتى تعثرت .

ابن البحر .

وابن البحر

الجباه انكوا العز .

[illegible]

والتفاف الجذور .

البشر . شرش حتى تعشرت ، حتى تعثرت .

أسمي ، سميت ، حتى سميت حتى سميت .

ابن البحر . وابن البحر .

[illegible]

فلتى نمشي الا انتسب النور .

المتلاشيات أسماؤنا التي تتشمس .

نحن نمشي إذا انتسب النور .

[illegible]

والنور [illegible] .

والنور [illegible] الشمس .

[illegible] الفعالات .

[illegible] أم [illegible] .

[illegible] من البردة المتبويه .

أم [illegible] الهتيه الخزر .

واحد من صوولك يا سيدي

[illegible]

واحتو [illegible] اللاشيء

[illegible] أحد [illegible] !

واحد من جنوده يا أبا الشعر

كالشعراء يرحلون
يرحلون شيئا فشيئا عن العين ألفة هذا الوطن
تغرب في الأرض . لتصبح أغربة في التأبين.
تبكي خريف البساتين .
لا تترقرق في صحف اليوم الا أمام المفقودين
تتركها دونه أسى يطرق الجفن .
سرعان ما تبلغ الصفحات قبيل النهاية
تدخلك ، وتجلس أعزوة [illegible]
فتعود لنا ألفة الأصدقاء
تعود لنا الحيرة والدهشة العرضية
والشوق والحزن ،
هذا هو العالم الشبح لنا : انه الصمت
والسواد . هو الأصل والميت .
ان البياض الوحيد الذي ترتجيه
البياض الوحيد الذي نتوحد فيه : بياض الكفن !

واحد من جنوده يا سيدي
خزنت حزني
ما غرها بل رجعة
والبياض تغير طول السعد .

واحد من جنوده . يا أبا الشعر . ليس له منزل ليؤواليه .
ولا نهر من ماء ليغتسل

[illegible]

تعرفك هياكل العرب السلام

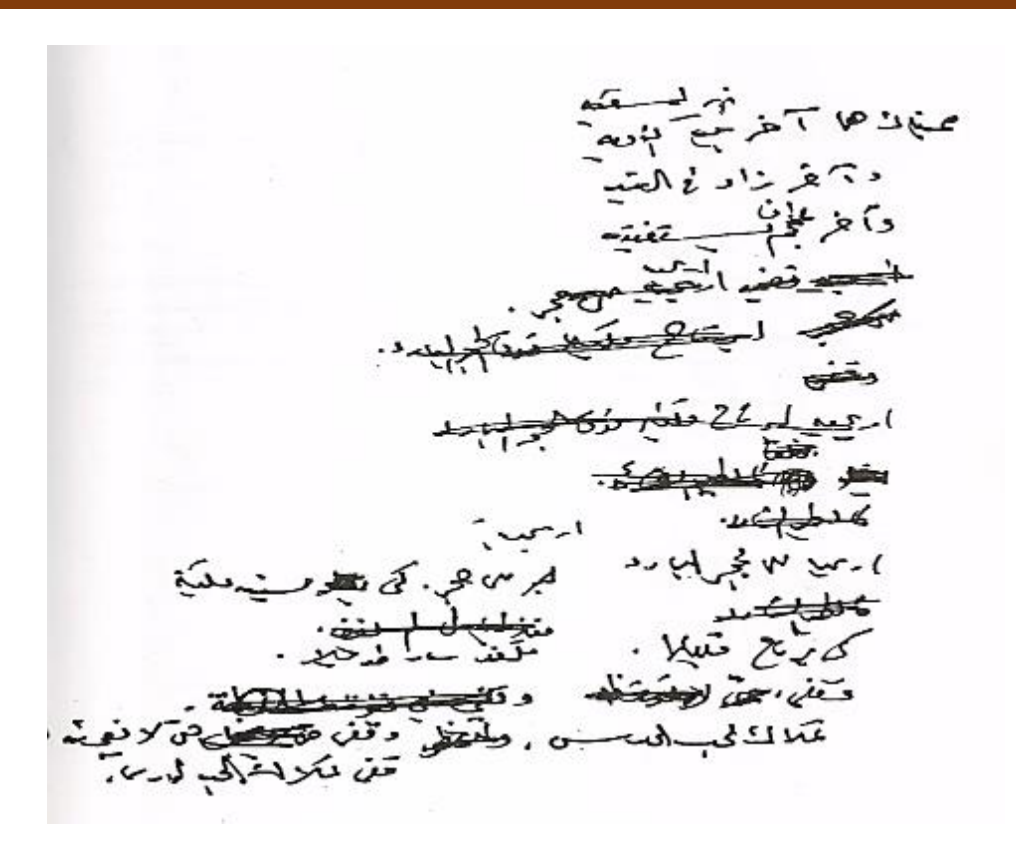
نبقى على مائدة الغرباء .

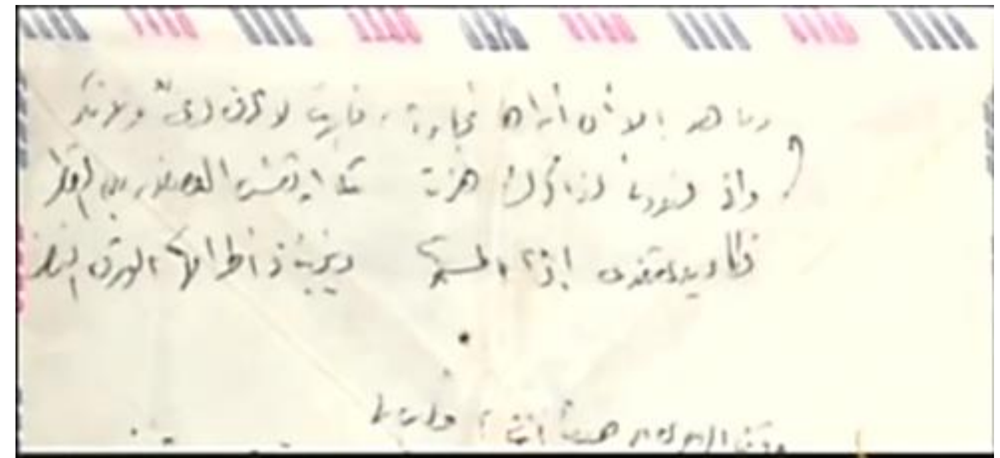
والسلام على على من رحل

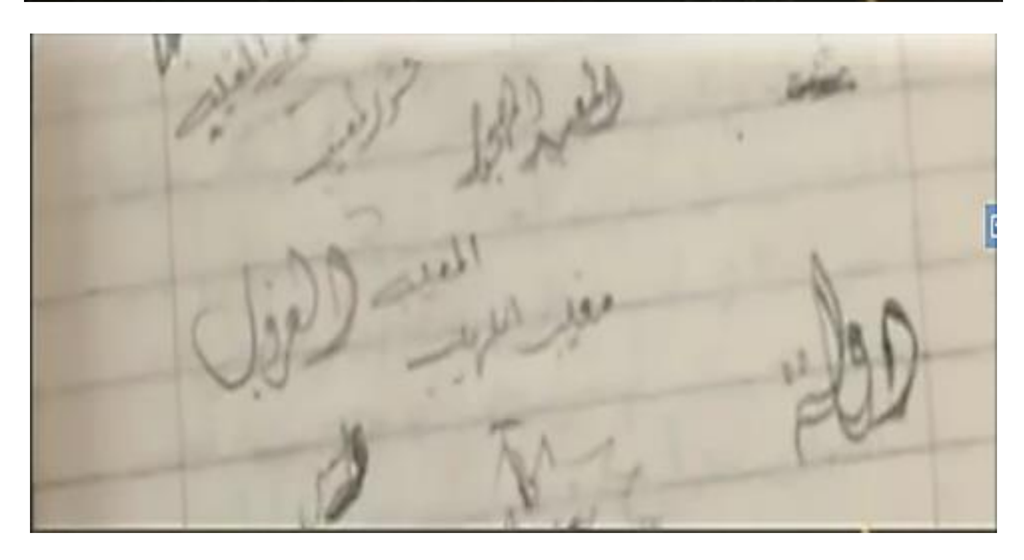
وعيسى [illegible] بالوحل

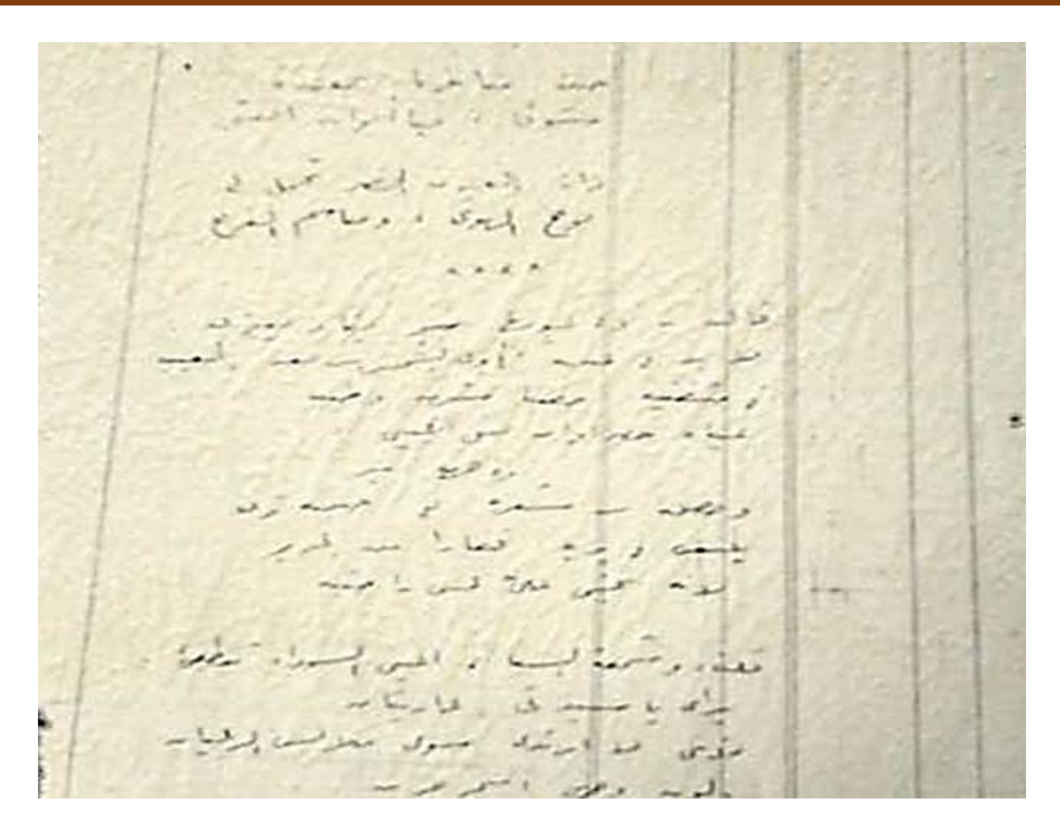
انني أريد أن أقرئ هياكل العرب السلام
والسلام على من رحل
والسلام على من أقام

[مسودة قصيدة الفارس]

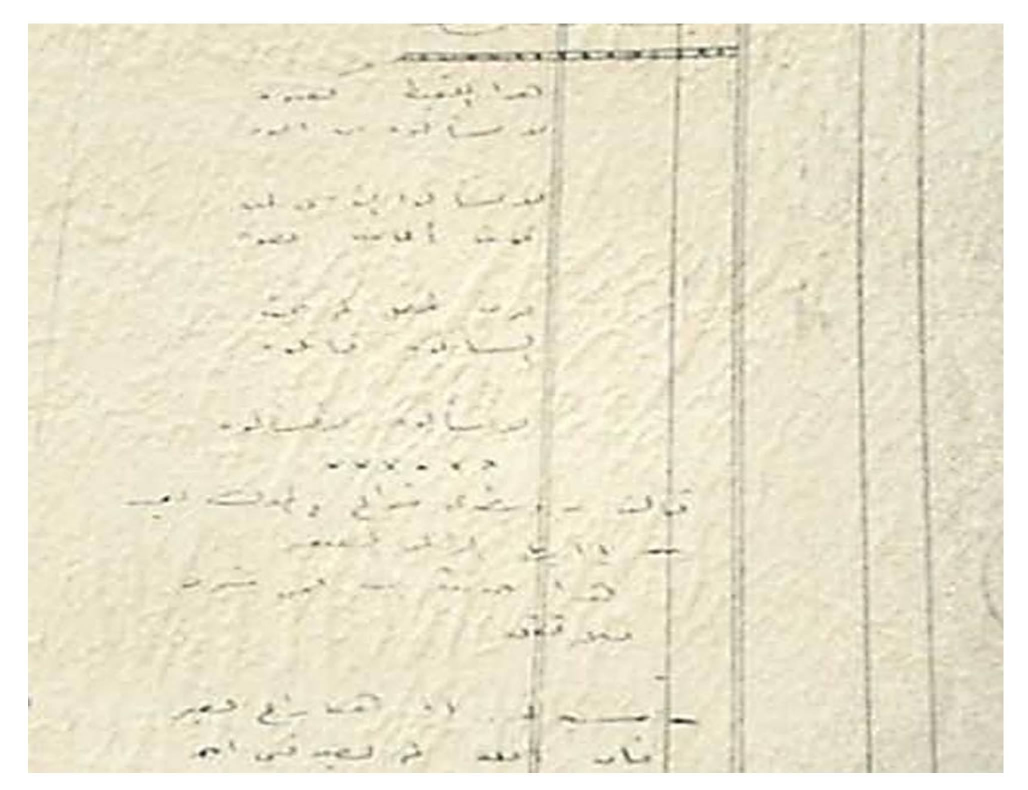




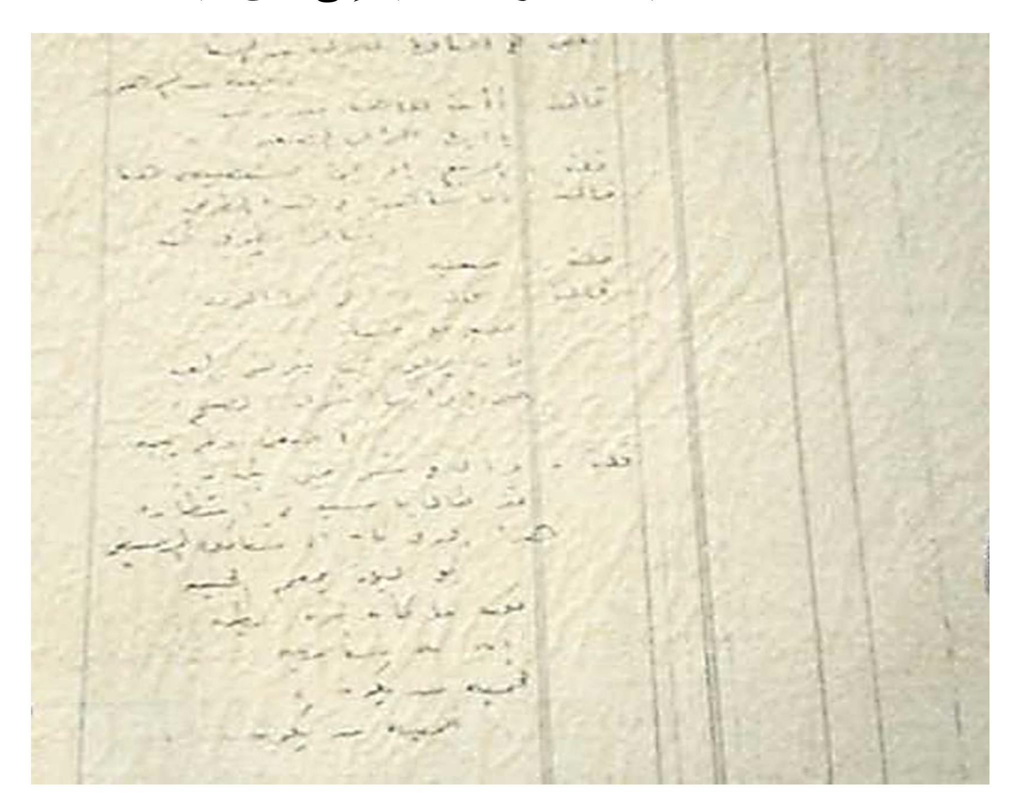




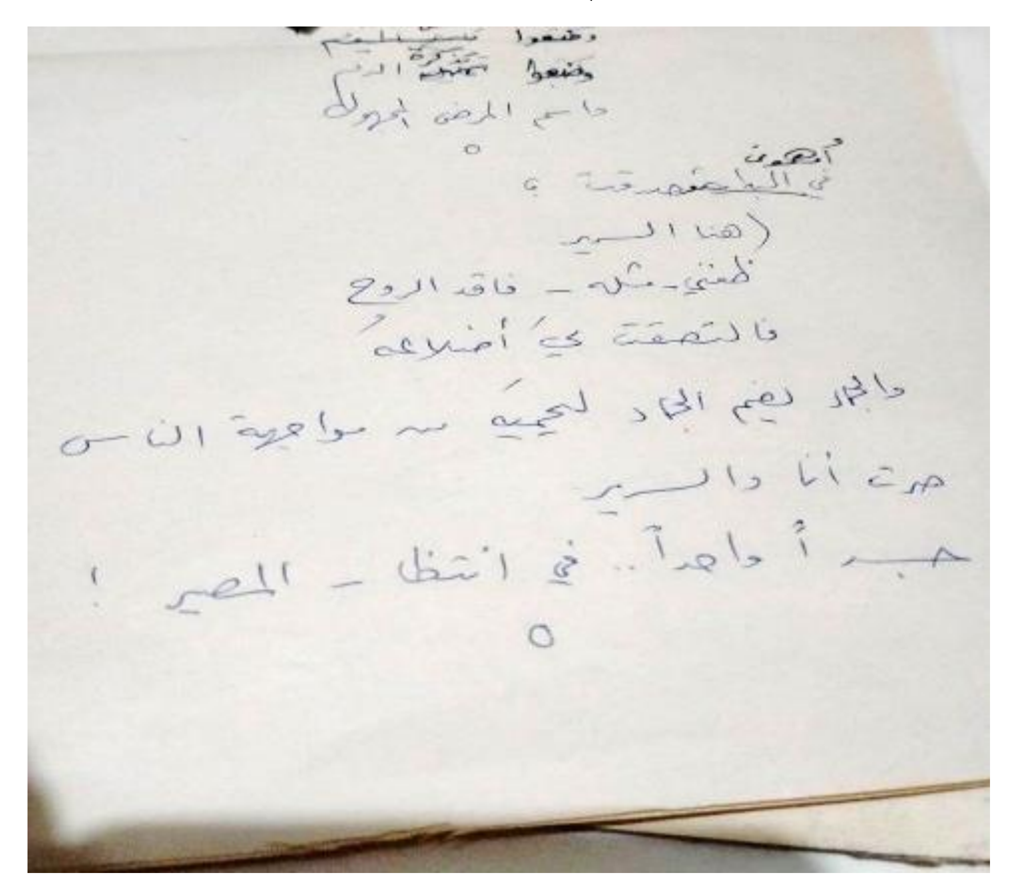
قصيدة مخطوطة أغنية إلى الفرح أمل دنقل

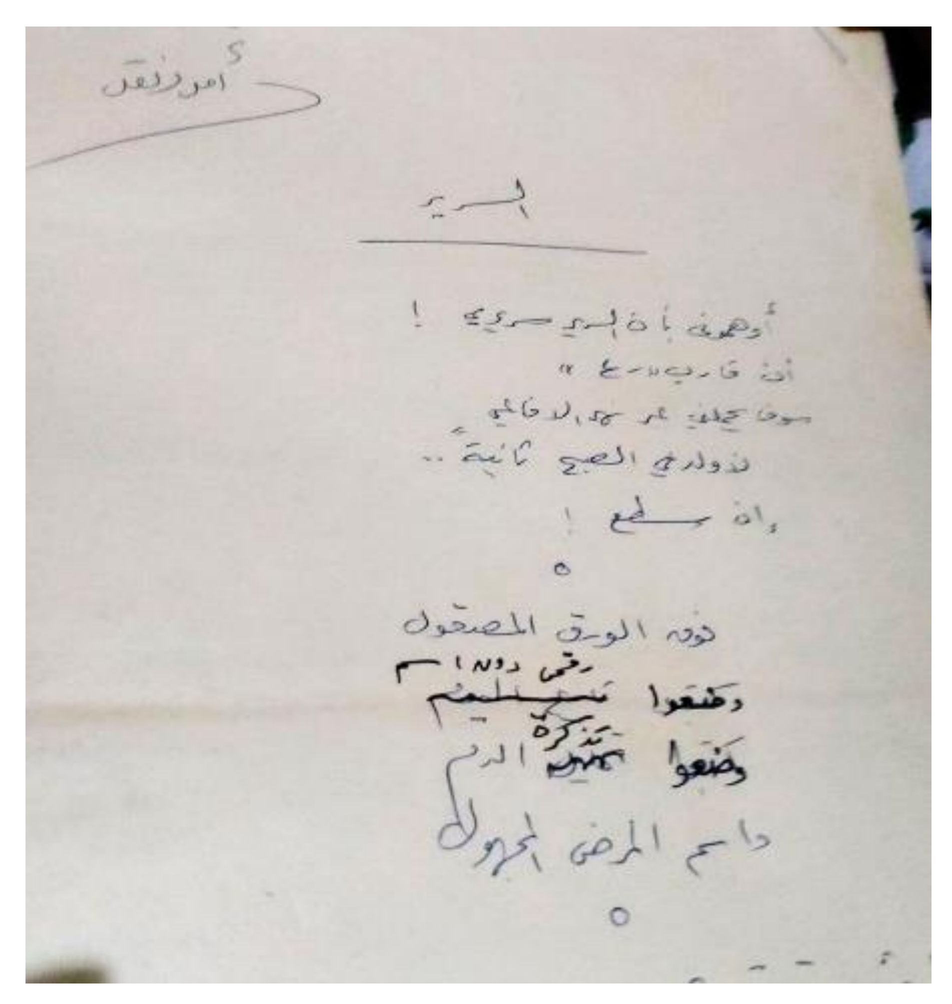


أمل دنقل قصيدة مخطوطة أغنية إلى لحن ميت



قصيدة الحب الذي ولد ميتا أمل دنقل مخطوطة





أمل دنقل

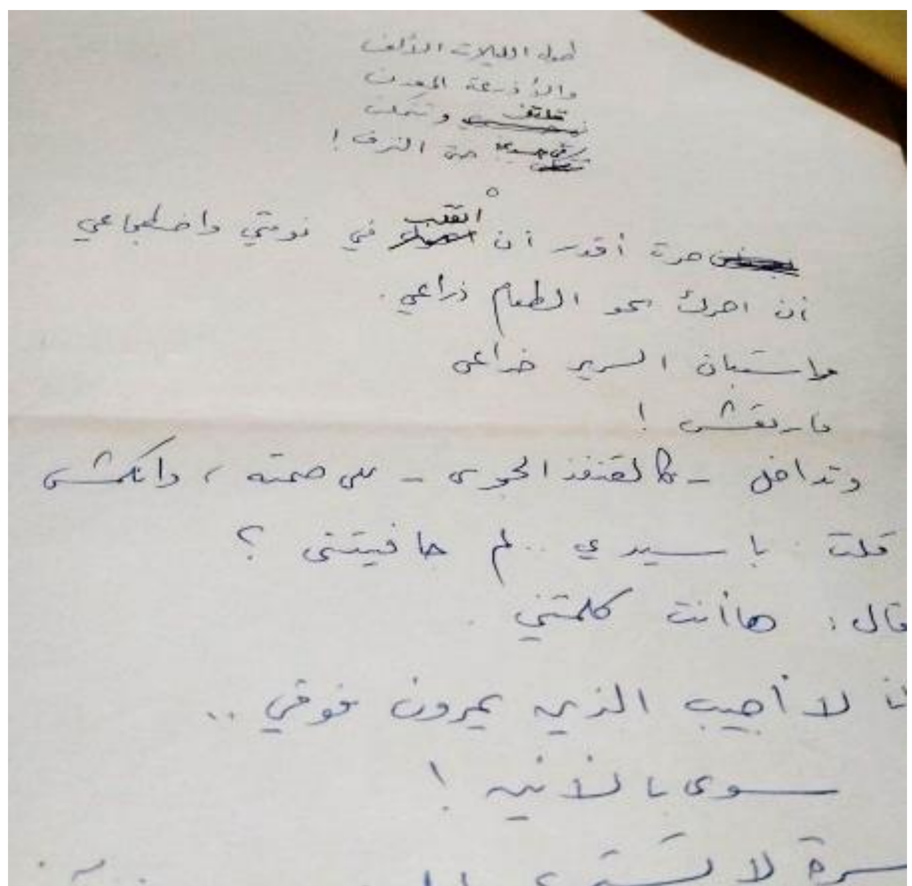
السرير

أوهموني بأن السرير سريري !
أن قارب رع
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانيةً ..
إن سطع !

٥

خوذة الورق المصقول
رقمي دون اسم
وضعوا ...
وضعوا تذكرة الدم
واسم المرض المجهول

٥



كل الملاءات الزرقاء
والأذرعة المعدنية
...
... الزرقة !

٥

كنت في مرة أقدر أن أتقلب في نومتي واضطجاعي
أن أحرك نحو الطعام ذراعي
واستبان السرير ذراعي
وارتعش !
وتداخل - كالقنفذ الحجري - في صمته ، وانكمش
قلت : يا سيدي .. لم جافيتني ؟
قال : ها أنت كلمتني
أنا لا أحب الذين يمرون فوقي ..
سوى مرة ثانية !

... من ضمنه ، وانكمش .

قلت : يا سيدي لم خافيتني ؟

قال : صانت كلمتي

ولنا للأحبة الذين يعرفون خوفي ..

سوى الأذنية !

فالأسرة لا تشرع إلى جسد دون آخر .

الأسرة دائمة ..

والذين ينامون سكارى مايزالون

في نهر الحياة .. لكي يسكروا !

و يعود صحوا نهر المسول (الشعوب) !

أمين دنقل

لا تدخلوا معمدانية الماء ،

بل .. معمدانية النار ،

كونوا لها : الحطب المشتهى

والقلوب : الحجارة ،

كونوا ..

إلى أن تعود السماوات.. زرقاء

والصحراء.. بتولا

تسير عليها النجوم محملة بسلال الورود!

مسرحية الخــطأ
مخطوطة لم تنشر
للشاعر أمل دنقل

هل فتح أمل دنقل مبكرا أبواب المواجهة مع الموت؟

تفتح مسرحية "الخطأ" المنسوبة لأمل دنقل كل الأبواب الفلسفية التي يهرب الجميع منها ويحاولون إغلاقها بكل الطرق، ذلك أنها تصيب بالدوار والصداع والخوف من المواجهة، مع أن أعنف القضايا الفلسفية وصل الإنسان إلي حلول إيجابية لها عبر الجدل المفتوح، ولعل فلسفة الموت والحياة هي أكثر القضايا جدلية، وقد حاول عديدون من الكتاب العرب مناقشتها في شكل نص أدبي، منهم يوسف السباعي علي سبيل المثال في روايته« نائب عزرائيل»، وإذ ننشر هذا النص المسرحي النادر لأمل دنقل، والذي لم يكتب أي مسرح في حياته سوي هذه المسرحية التي اختارت جدلية الحياة والموت، فإننا نفتح النقاش حولها لكل الرؤي المتوافقة معها والمغايرة.
سامي كمال الدين

جريدة البديل 2008/11/26

الحلقة الأولى

وكالناس.. مت
تصدعت نصفين.. ثم انفصمت
ومد كلاي الذراعا:
-وداعا ً
-وداعا ً
وكل مشي وحده في طريق
ولكننا في غمار الضجيج المحيق
ضللنا الطريق
وكان الخطأ..
أمل دنقل
المشهد الأول
)المسرح عبارة عن غرفة رمادية الطلاء.. أشبه بغرف الاستقبال في المستشفيات (العيادات الخارجية) لا يوجد أي أثاث ولكن توجد نافذة وحيدة في الجهة اليسري وباب صغير في الجهة اليمني -لون طلاء الباب من نفس لون الغرفة.
هناك خطوط بيضاء متقاطعة علي الجدار المواجه - حين ينفرج الستار يكون الملاك واقفا ً يزرع الغرفة جيئة وذهابا ً في حيرة شاب في نحو الثانية والعشرين يرتدي بدلة شاركستين بيضاء، ولكنه يبدو كصغار الموظفين في المصالح الحكومية، في حين أن الجسد المتكوم فوق الأرض يرتدي تحت الكفن الأبيض الشفاف جدا ً بدلة رمادية ورباط عنق أسود.. وهو أيضا ً شاب في الثلاثين "بدون شارب" ضئيل الجسم ليتمكن من الحركة بحرية فوق المسرح - الإضاءة تتبدل مابين الحوار لتعطي صورة الجو التجريدي الذي يعم المشهد، ومن خلف المسرح

تتصاعد موسيقي راقصة خافتة تعلو في المواقف التي يحتد فيها الحوار دون أن تفقد شاعرية اللحظة التي يعيشها "الجسد."

الملاك: لأول مرة
أري هذه الغلطة القاتلة
)يستمر في الذهاب والإياب، يقترب من الجسد، يقلبه بيديه فينقلب معه ويتدحرج بينما تعلو موسيقي ضاحكة ضعيفة وعندما يترك الملاك الجسد يعود إلي وضعه السابق(
أنا منذ عُينت في هذه المصلحة
ولم أر شيئاً كهذا حدث
)يقترب منه مرة أخري - يركله بقدمه(
تحرك
الجسد: (يتحرك كأنه مستيقظ من سبات طويل، يفرك عينيه وهو ينظر حواليه في تبلد)
تحركت.. (بعد برهة) أين أنا
الملاك: إذن لست تعرف أين تكون..
تحرك
)يشخط فيه بشدة، فينظر إليه الجسد في ذعر ويخاطبه في تلعثم(
الجسد: أنا.. لست أعرف أين أنا
الملاك: هنا.. في السماء
الجسد: (يفتح فاه في دهشة) سماء؟ وماهي تلك السماء.
الملاك: هنا حيث يولد طفل القدر
ويرسم بالكلمات مصير الشر
هنا الله
الجسد: (يبدو عليه الاطمئنان فجأة ويهز رأسه في شبه استهانة)
أهي سماء الإله
تلك التي قالت الروح فيها
بأن الحياة بها غير كل حياة
الملاك: أجل..
الجسد: (ينهض في تراخ.. يتلفت حواليه في تفحص للأشياء، ثم يدور حول الملاك يتفحصه ويبدو عليه أنه يتفرج علي أعجوبة)
إذن هي تلك السماء
وأنت..
الملاك: ملاك..
الجسد: أجل قالت الروح عنك كثيراً
ولكنني لم أصدق

أيوجد حقاً ملائكة؟!
)يتحسسه بيديه(
تماماً كما قالت الروح
كأنك ترقص (باليه)..
الملاك: (يبعد يده عنه في ضيق)
لا.. لست أرقص. إني ملاك فقط
الجسد: تشرفت جداً (يمد إليه يده ليصافحه ثم يسحبها بسرعة وهو يقفز):
ملاك إذن . يامهيمن.. عشنا وشفنا..
)يتذكر فجأة(
أنا متأسف.. متنا وشفنا
ولكن.. لماذا علي وجنتيك الشحوب
كأن بك السل
الملاك: (يبدو أنه ضاق به) اصمت..
الجسد: لماذا غضبت بسرعة
أليس لديك سجائر
الملاك: سجائر؟!
الجسد: أجل إنني لا أثور سوي حينما لا تكون بجيبي سجائر
سأعطيك سيجارة
)يتحسس جيوبه.. يبدو عليه الأسف الشديد(
لقد أخذ الآخرون السجائر مني عند الكفن
لكم كنت أحمق حين تركت السجائر فوق السرير
ولابد أن التي أخذت علبتي زوجتي
-تفتش جيبي كل مساء..
لتبحث عن صورة امرأة غيرها
-أنت تعرف عقل النساء-
وتسرق مني بعض النقود
هي امرأة عقربة ..
تجيد ابتزاز النقود لتنفق منها علي الطلبة
ولكنني ارتحت منها.
سأذهب كي أشتري علبة
أليس هناك كشك قريب
الملاك: كفي ثرثرة..
الجسد: كن حليما.. ستهدأ حين تدخن سيجارة
سوف أذهب.. (يتوقف فجأة وهو يضع يده في جيبه)

آه.. لقد أخذوا المحفظة
لقد أخذوا المحفظة
)يجلس فوق الأرض -يعصر رأسه كمن يبحث عن حل -ثم يقفز فجأة(
ولكنني سأقيم هنا.. ستذهب أنت معي ثم تضمنني
ويمكنني أن أشكك منه
الملاك: (بنفاد صبر شديد)
هنا لا تباع سجائر
لتسكت.. كفي ماجري من ورائك
وأنت غريب هنا.. لن تقيم هنا
الجسد: لماذا؟
الملاك: لأنك جئت خطأ..
الجسد: خطأ!!
وما وجه هذا الخطأ؟!
الملاك: لأن الذي كان سوف يموت من الناس شخص سواك
الجسد: (يستعيد الكلمات)
لأن الذي كان سوف يموت من الناس شخص سواي؟
الملاك: أجل
الجسد: إذن فلماذا أنا مت؟
الملاك: تلك هي المشكلة> .
»الخــطأ«
وكالناس.. مت
تصدعت نصفين.. ثم انفصمت
ومد كلاي الذراعا:
-وداعا ً
-وداعا ً
وكل مشي وحده في طريق
ولكننا في غمار الضجيج المحيق
ضللنا الطريق
وكان الخطأ..
أمل دنقل
المشهد الأول
)المسرح عبارة عن غرفة رمادية الطلاء.. أشبه بغرف الاستقبال في المستشفيات (العيادات الخارجية) لا يوجد أي أثاث ولكن توجد نافذة وحيدة في الجهة اليسري وباب صغير في الجهة اليمني -لون طلاء الباب من نفس لون الغرفة.

هناك خطوط بيضاء متقاطعة علي الجدار المواجه - حين ينفرج الستار يكون الملاك واقفاً يزرع الغرفة جيئة وذهاباً في حيرة شاب في نحو الثانية والعشرين يرتدي بدلة شاركستين بيضاء، ولكنه يبدو كصغار الموظفين في المصالح الحكومية، في حين أن الجسد المتكوم فوق الأرض يرتدي تحت الكفن الأبيض الشفاف جداً بدلة رمادية ورباط عنق أسود.. وهو أيضاً شاب في الثلاثين "بدون شارب" ضئيل الجسم ليتمكن من الحركة بحرية فوق المسرح - الإضاءة تتبدل مابين الحوار لتعطي صورة الجو التجريدي الذي يعم المشهد، ومن خلف المسرح تتصاعد موسيقي راقصة خافتة تعلو في المواقف التي يحتد فيها الحوار دون أن تفقد شاعرية اللحظة التي يعيشها "الجسد."

الملاك: لأول مرة

أري هذه الغلطة القاتلة

)يستمر في الذهاب والإياب، يقترب من الجسد، يقلبه بيديه فينقلب معه ويتدحرج بينما تعلو موسيقي ضاحكة ضعيفة وعندما يترك الملاك الجسد يعود إلي وضعه السابق(

أنا منذ عُينت في هذه المصلحة

ولم أر شيئاً كهذا حدث

)يقترب منه مرة أخري - يركله بقدمه(

تحرك

الجسد: (يتحرك كأنه مستيقظ من سبات طويل، يفرك عينيه وهو ينظر حواليه في تبلد)

تحركت.. (بعد برهة) أين أنا

الملاك: إذن لست تعرف أين تكون..

تحرك

)يشخط فيه بشدة، فينظر إليه الجسد في ذعر ويخاطبه في تلعثم(

الجسد: أنا.. لست أعرف أين أنا

الملاك: هنا.. في السماء

الجسد: (يفتح فاه في دهشة) سماء؟ وماهي تلك السماء.

الملاك: هنا حيث يولد طفل القدر

ويرسم بالكلمات مصير الشر

هنا الله

الجسد: (يبدو عليه الاطمئنان فجأة ويهز رأسه في شبه استهانة)

أهي سماء الإله

تلك التي قالت الروح فيها

بأن الحياة بها غير كل حياة

الملاك: أجل..
الجسد: (ينهض في تراخ.. يتلفت حواليه في تفحص للأشياء، ثم يدور حول الملاك يتفحصه ويبدو عليه أنه يتفرج علي أعجوبة)
إذن هي تلك السماء
وأنت..
الملاك: ملاك..
الجسد: أجل قالت الروح عنك كثيرا ً
ولكنني لم أصدق
أيوجد حقا ً ملائكة؟!
)يتحسسه بيديه(
تماما ً كما قالت الروح
كأنك ترقص (باليه)..
الملاك: (يبعد يده عنه في ضيق)
لا.. لست أرقص. إني ملاك فقط
الجسد: تشرفت جدا ً (يمد إليه يده ليصافحه ثم يسحبها بسرعة وهو يقفز):
ملاك إذن . يامهيمن.. عشنا وشفنا..
)يتذكر فجأة(
أنا متأسف.. متنا وشفنا
ولكن.. لماذا علي وجنتيك الشحوب
كأن بك السل
الملاك: (يبدو أنه ضاق به) اصمت..
الجسد: لماذا غضبت بسرعة
أليس لديك سجائر
الملاك: سجائر؟!
الجسد: أجل إنني لا أثور سوي حينما لا تكون بجيبي سجائر
سأعطيك سيجارة
)يتحسس جيوبه.. يبدو عليه الأسف الشديد(
لقد أخذ الآخرون السجائر مني عند الكفن
لكم كنت أحمق حين تركت السجائر فوق السرير
ولابد أن التي أخذت علبتي زوجتي
-تفتش جيبي كل مساء..
لتبحث عن صورة امرأة غيرها
-أنت تعرف عقل النساء-
وتسرق مني بعض النقود

هي امرأة عقربة ..
تجيد ابتزاز النقود لتنفق منها علي الطلبة
ولكنني ارتحت منها.
سأذهب كي أشتري علبة
أليس هناك كشك قريب
الملاك: كفي ثرثرة..
الجسد: كن حليما.. ستهدأ حين تدخن سيجارة
سوف أذهب.. (يتوقف فجأة وهو يضع يده في جيبه)
آه.. لقد أخذوا المحفظة
لقد أخذوا المحفظة
)يجلس فوق الأرض -يعصر رأسه كمن يبحث عن حل -ثم يقفز فجأة(
ولكنني سأقيم هنا.. ستذهب أنت معي ثم تضمنني
ويمكنني أن أشكك منه
الملاك: (بنفاد صبر شديد)
هنا لا تباع سجائر
لتسكت.. كفي ماجري من ورائك
وأنت غريب هنا.. لن تقيم هنا
الجسد: لماذا؟
الملاك: لأنك جئت خطأ..
الجسد: خطأ!!
وما وجه هذا الخطأ؟!
الملاك: لأن الذي كان سوف يموت من الناس شخص سواك
الجسد: (يستعيد الكلمات)
لأن الذي كان سوف يموت من الناس شخص سواي؟
الملاك: أجل
الجسد: إذن فلماذا أنا مت؟
الملاك: تلك هي المشكلة.
<u>*تنشر المسرحية مسلسلة على صفحات جريدة البديل</u>
الجسد: إذن فلماذا أنا مت؟
الملاك: تلك هي المشكلة..
لقد أخطأوا في كتابة اسمه
مجرد نقطة
هي الفرق بينكما
أنت تعرف.. يحدث هذا كثيراً علي الآلة الكاتبة..
ولكن قسم المراجعة المبدئية..

يتدارك تلك الأمور
ولكنهم.. أمس لم يستطيعوا تداركه
هذه الغلطة المطبعية
مجرد غلطة..
الجسد: إذن قلت لي..
لقد كنت في البار ليلة أمس
وكنت أقهقه في صحة جيدة..
وحين خرجت مشيت قليلا ًلكي املأ الصدر من نسمات المساء..
وأحسست بالجوع لحظتها فأكلت
وإذا بي تفاجئني نوبة القلب في الفجر.. مت
وساءلت نفسي لماذا أموت؟ ولا أحد يستفيد بموتي؟
الملاك: هنا لايهم لماذا تموت
كما أننا حين نأمر بالموت لانفكر في هذه الصحة الجيدة
الجسد: ولكن.. أمن أجل أن فتاة علي الآلة الكاتبة
أخطأت وهي تكتب أمرا ًبموت فلان
فتكتب اسمي
أموت أنا.. وأروح بشربة ماء
أموت من الغلطة المطبعية
الملاك: ولكن
الجسد: كفي.. سوف تفصل مابيننا المحكمة
(يرفع صوته مهدداً) سأطالب بالتعويض..
الملاك: لقد حاولوا أن يعيدوا الأمور إلي أصلها
وقد أمروا أن تعاد إلي الارض روحك
ولكن روحك حين مضت لم تجدك
لأن ملاكا ًرأي الروح جاءت فحاول أن يحضرك
وجئت لنا في السماء
وروحك تبحث عنك هنالك في الأرض
الجسد: ما هذه البلبلة
لسوف أقاضيكم..
الملاك: لا تكن أحمق، الأمر لا يتطلب تلك الحماقة..
وأنت هنا في السماء
وليس هناك قضاء سوي حكمة الله عز وجل..
فلا تتكلم إلي أن يري الله فيك مصيرك..
الجسد: ولكنني
الملاك: لا تزد.. نحن أكثر بلبلة

فالسماء من البدء لم يمش فيها سوي الطاهرين
وتأتي لنا أنت.. من كنت تسكر ليلة أمس
ومن كنت تزني بزوجات من كنت تدعوهم أصدقاءك وكنت..
الجسد: (يقاطعه) كفي.. هل تحاكمني ياملاك إذن
الملاك: ليس من سلطتي
الجسد: أنت تبدو رقيقًا برغم مشاعرك الغاضبة
تعال لكي نلعب الشطرنج
الملاك: وما الشطرنج (باستنكار)
الجسد: ألا تعرف الشطرنج؟ هي اللعبة الملكية (مستدركا)
كانت هي اللعبة الملكية.. والآن يلعبها الناس فوق المقاهي
زمان عجيب.. قد انحدر الحال حتي تعلمها الفقراء الرعاع
الملاك: أتجلس فوق المقاهي.. ألم تك تعمل؟
الجسد: لا..
الملاك: ومن أين تأكل؟
الجسد: (ينظر إليه في دهشة)
أنت عبيط، ألابد أن يعمل الناس كي يأكلوا
الملاك: أجل
الجسد: إذن أنت من هؤلاء الشباب الجدد أولاد الفلاسفة السخفاء الذين
ينادون أن الطعام لمن يعمل
يريدون أن يتحكم فينا الرعاع
الملاك: أنا لا أريد
الجسد: (يقاطعه).. فهمت
تدافع عن سفلة الكادحين
لأنك من بروليتاريا الملائك.. أليس كذلك؟
الملاك: أنا لست أفهم ماذا تقول
ولكن من يسكنون علي الأرض قد خلقوا للعمل
فلابد أن يعمل الناس كي يأكلوا
الجسد: ولكن نحن في الأرض لسنا نطبق هذه الخرافة
أنا مثلا ً..
الملاك: لست تعمل
الجسد: لقد كان جدي ذكياً فكون ثروة
وأعمل طبعاً علي عدها ثم إنفاقها
الملاك: ليس هذا بشئ جميل لتفخر به
هنالك في الأرض من يعملون ولا يجدون الطعام
الجسد: (صارخا): شيوعية في السماء

غريبون أولئك الماركسيون قد نبغوا في الدعاية
حتي أضاعوا الملائكة الطيبين
الملاك: لتهدأ قليلا ً
الجسد: أنا أختنق
لقد عشت عمري أدافع عن مبدئي
أدافع عن حق من يملكون الذكاء لكي ينجحوا.. ويسودوا
أكافح ضد الذين يريدون سيطرة الأغبياء من الفقراء
أجل.. أغبياء هم الفقراء.. ولولا الغباء لصاروا من الأغنياء
الملاك: لتهدأ
الجسد: أنا أختنق
ألا تفتح النافذة..؟
الملاك: أترغب أن تحترق..
الجسد: وكيف؟
الملاك: ألست تقول افتح النافذة؟
الجسد: أجل..
الملاك: إنها فوق قلب الجحيم تطل
وأنت بشر لن تتحمل وهج حرارتها
الجسد: أيوجد حقا ً جحيم
إذن أرنيه
هنالك في الأرض من ينكرونه
أولئك أصحابك الملحدون (يسكت قليلا)
ولكن.. لماذا الجحيم
أللتدفئه؟
الملاك: ليحرق فيه العصاة
الجسد: أليس لديكم مشانق؟!!
الملاك: أجل فجميع العصاة يساقون نحو المشانق
وبعض البلاد علي الأرض تستخدم الكهرباء
ولكنكم ماتزالون لم ترتقوا (باشمئزاز واضح)
الملاك: أتدري هنا نحن نغضب حين يموت من الناس شخص علي المشنقة
الجسد: لماذا؟
الملاك: لأن الذي يملك الموت واحد
هو الله.. والقتل بالنار والمشنقة
خطيئة..
تميتونهم رغم أنف السماء

الجسد: ولكنهم هؤلاء الرعاع الذين يثورون في كل لحظة
لهم كل يوم مطالب
لذلك نعدم بعضهمو كي تخاف البقية
الملاك: ولكنهم يطلبون الطعام
الجسد: هنالك من يطلبون السيادة
تصور.. هنالك من يرفعون السلاح بوجه الذين يقودون ركب الحضارة
ويرمونهم لا لشيء سوي أنهم أثرياء
الملاك: ولكنه الجوع ينهشهم
وفيكم كثيرون يعطون إشفاقهم للكلاب
ولا يشفقون علي الجائعين من الناس
الجسد: أنت تأثرت بالماركسيين ليس هنالك شك
أنا جائع.. هل ستمنحني طعامك؟
الملاك: هنا.. لاطعام
الجسد: أليس لديكم سمك
الملاك: سمك؟
الجسد: أجل.. كله فهو مغذ لأمثالك الناحلين
هنالك في الأرض صنف يفيدك (ويلكزه)
هه..
الملاك: لست أفهم؟
الجسد: يفيدك.. هه.. أنت شاب وسيم وتغري النساء
لست معي والنساء عطاشي ورغبتهن شديدة
فذقه ولو مرة واحده
وسوف تقول بأني نصحتك
الملاك: أنت تخرف ليس لدينا طعام
الجسد: هل رأيت لقد كنت أطلب منك طعاماً فأنكرته
فكيف تريد من الارض أن نتقاسم فيها الطعام الملاك: لقد قلت إن الملائك
لا يأكلون
الجسد: (في نوبة ذكاء شديدة)
فهمت.. فهمت لديكم مجاعة
لقد حدثت عندنا ذات يوم
هنالك في الحرب لم نجد القوت حتي أكلنا لحوم الكلاب
ألم تخض الحرب؟
الملاك: لا..
الجسد: ولماذا.. لقد قالت الروح إن لديكم جيوشا ً
تقاتل جانب المؤمنين من مثلنا

ربما استبعدوك لأنك لا تتعاطف إلا مع الملحدين
الملاك: أنا لست في الجيش
الجسد: آه.. إذن انت لم تبلغ الرشد بعد..
ولكنه ليس شرطاً لكيما تجند
فالآن في الشرق يستخدمون الصغار جنوداً بحرب العصابات
تصور إذن فتية بين خمسة عشر وستة عشر
يسوقونهم يحملون البنادق.. يستخدمون القنابل،
يهطل من فوقهم مطر مستمر وهم في الخنادق..
لا يلبسون سوي السترة العسكرية إن جاز لي أن أسميها سترة
فهي ذكري ثياب
ولكنني سوف أنسي
أنا جائع
الملاك: ليس هذا بشأني
الجسد: أكاد أموت من الجوع.. آه تذكرت
(مستدركا) لكنني مت..
معذرة.. إنني لست جائع
الملاك: سواء نسيت أو تذكرت ليس لدينا طعام
الجسد: لديكم نساء أليس كذلك
الملاك: ان الملائك لا يقربون النساء
الجسد: ولكن يقال بأن لديكم نساء كفاكهة الموز
أليس لك امرأة تتدفأ في حضنها من كآبة وحدتك القاتلة
الملاك: هنا النساء
)يصمت برهة(
لدينا عذاري
الجسد: (يقفز) عظيم
الملاك: ولكنهن يخصصن للمؤمنين
الجسد: وهل أنا كافر
الملاك: أجل أنت رجس
الجسد: وماذا تريد النساء سواي
لقد قالت الروح إني شره
وأني دنيء
ولكنني لم أكن أكثرت
ففي الأرض.. في ذلك الزمن المر
تصبح متعتنا الواحدة
هي امرأة ناهدة

الملاك: ولكن هذا خطيئة
الجسد: كفي.. هل تصدق موعظة الواعظين
فإنك لو ذقت طعم النعومة في بشرة المرأة الداخلية
لغيرت رأيك
الملاك: هنا هذه اللذة الدنيوية ليست بذات اعتبار
فليس التواصل مثل الذي تدعيه
ولكنه نشوة كالخمور إذا ماسرت في الشرايين
الجسد: (صائحاً) لديكم خمور
إذن فلماذا تصدع رأسي كالضفدعة
لنشرب كأسين
الملاك: لا
الجسد: ولماذا؟ (يحاول إغراءه)
ستبعث في جسمك الدفء
والآن قل لي.. أجيدة هي؟
ويسكي؟
الملاك: أتهذي؟
الجسد: أكاد أذوب لجرعة خمر..
أجيدة هي؟
ويسكي.
تذكرت.. أنت من البلشفيك
فلابد أنك تخفي زجاجة فودكا
فأين تخبئها؟!
الملاك: أنت أحمق..؟
الجسد: تعال.. فليس يراك أحد..
الملاك: أتدري لماذا انحنيت واصبحت كهلاً سريعا ً
الجسد: لماذا..
الملاك: لأنك كنت شره
أكلت من اللحم أضعاف ما تستطيع
حسوت من الخمر ما لا تطيق
الجسد: كفي.. لا يهم.. واخرج زجاجتك الذهبية
فهل كنت أحيا لأشرب (قرفة)
الملاك: كفي هذيانا
فانك انهكت نفسك في كل شئ ولم تعرف الاعتدال
هنا في السماء.. تعيش الحقيقة
لأن الحقيقة لا تأكل

ولا تشرب الخمر.. لا تنفق العمر في اللذة المفرطة..
الجسد: كلام فتي لم يجرب
فان النساء مع الخمر سلوي الذين يعيشون في الأرض..
الملاك: هو الحب ملح الحياة إذا شئت معرفة
وكبير هو الفرق مابين معني الأنوثة والحب
ليس هنالك حب بدون نساء
ولكن هناك نساء يمارسن لذتهن بلا أي حب
الجسد: ومن للنساء.. أنتركهن.. فان النساء علي الارض أضعاف كل الرجال
فلا بد أن يعشق الرجل الواحد امرأتين.. ثلاثا
الملاك: لماذا يقل الرجال
لأن جموع الوري تتقاتل
وتخترع الغاز.. تخترع الموت
خذ مثلا ً
أنت تروي عن الشرق.. كيف رجال العصابات يستخدمون الصغار
لماذا لأن الرجال قد استشهدوا
الجسد: إذن قل لهم.. نحن لا نبدأ الحرب إلا إذا هددوا في البلاد السلام
الملاك (بسخرية): تشنون حربا ً إذا ماتهدد صرح السلام وكيف تصون السلام بحرب؟
الجسد: ومن سوف يحمي السلام إذا لم نكن من يحرسه
الملاك: يعيش السلام
بأغنية الأم للطفل في مهده
بمن يزرعون الزهور
بمن يعرقون أمام حرارة أفران خبز
بمن يحملون كراريسهم في الصباح
بمن يرسمون
بمن يكتبون الكتب
الجسد: كتب!!
لقد كان كتابها مفلسين
وأعرف شاعرة في المساء تعيش كقواده
وفي الصبح تكتب عن ميزة الطهر في الحب
الملاك: هذا أليم
الجسد: لقد كنت أعجب يوما بشوبان
الملاك: قد كان شوبان موهبة ضخمة
الجسد: وماذا استفاد

أما مات بالسل
الملاك: يكفيه مجد الخلود
الجسد: وماقيمة المجد إن لم تعشه
الملاك: وما المجد في نظرتك
الجسد: نساء.. ومال.. وشهرة
أم المجد حين تبيع أثاثك شيئًا فشيئًا إلي بائع الروبابكيا
الملاك: إذا ارتفعت قعقعات السلاح
فلابد أن يخفت الفن بين الجموع
ويخفت صوت المحبة
ولن تخفق الراية المقبلة
إذا ظل في أرضكم عسكريون
فالعسكريون لا يعرفون سوي لغة العنف
سوف يقودكم للفناء
الجسد: أليسوا بشر
الملاك: أجل.. إنهم بشر يضعون علي صدرهم أوسمة
وتخرج ألفاظهم من مناخرهم كالبخر
وحين تخالفهم يقتلونك
الجسد: تذكرت حادثة مضحكة
شقيقي الصغير الذي كان سمحًا وديعا
إذا حادثته فتاة ومرت به احتقنت أذناه
وأدخل كليه الحرب يوما ً ليصبح ضابط
ولكنه مذ تعلم خطو الأوزة
ولم تبق في بيتنا خادمة (يضحك)
ولكنني لم أتوقع أن الجميع كهذا الشقي بلا رحمة
الملاك: وهل تتوقع أن يجعلوه ممرضه
الجسد: ولكنهم أقصد العسكريين
قد أوجدوا لانتصار المبادئ
الملاك: كلام كتاب المطالعة المدرسية.. هذا كلام قديم
أيوجب نصر المبادئ تقديم خمسة ملايين نفس
قرابين للموت؟
الجسد: حقًا لقد مات جاري وكان خطيبًا
يبشر بالخير في أن يكون زعيمًا
الملاك: بذور الزعامة تسحق تحت كعوب البنادق
يدخل ملاك صغير.. يرتدي يونيفورم أشبه بملابس السعاة ذهبي اللون، يحمل دفتر أشبه بدفاتر البوسته في المصالح الحكومية، أسود الغلاف.. ويسلم الملاك

ورقة صغيرة
يوقع باستلامها في الدفتر الكبير - طيلة دخوله وخروجه -لا تتحول
عيناه عن الجسد الواقف في وسط الحجرة
الجسد: لماذا يحملق في
الملاك: لأنك أعجوبه في السماء
فقلبك لم يأت يومًا (أحد)
)يقول هذا وهو يقرأ الورقة ثم يهز رأسه ويطبقها في هدوء(
الجسد: إذن ربما قد أتاك (خميس)
الملاك: خميس؟
الجسد: أجل.. إنها نكته
ألست تحب النكات
الملاك: تنكت.. هل أنت في ورطه وتنكت
الجسد: أنت السبب وأنتم جميعًا
لقد كنت أرغب أن أرفع الأمر للمحكمة
ولكنك الآن تسرقني في الحديث وبالثرثرة
ألن ترجعوني إلي الأرض
الملاك: لا.. جاءنا الآن أمر بفحص كل حياتك
فقانوننا في السماء يحتم ألا يعود إلي الأرض من مات
الجسد: لكنني
الملاك (يقاطعه): استمع لي إن رجعت إلي الأرض حيا
فسوف تثير مشاكل لا تنتهي
سوف تصبح معجزة.. ويجن بك الطيبون
وقد يقتلونك
وليس يهم إذا قتلوك
ولكنك الآن جئت هنا واطلعت علي بعض أسرارنا الخافية
وسوف تذيع الذي لم يره
سوي الميتين
الجسد: أؤكد أني سأكتم ماقد رأيت
ولن أتكلم
الملاك: ستنظر أعمالك السابقة
فان كنت ذا سيرة طيبة
فقد يطلقونك
الجسد: (يضرب كفا بكف)
وما السيرة الطيبة؟
أنا لم أكن طيبًا ذات يوم
ولم أكن أؤمن أن هناك سماء

الملاك: سيصدر عما قليل قرار بشأنك
فلا تتعجل
الجسد: ولكنني
الملاك: لن تغير شيئًا بثرثرتك
فلا تتعجل
(يدخل الملاك الذهبي الصغير.. ويسلم الملاك ورقة كالأولي.. وهو ينظر للجسد أيضا) ثم يخرج
الملاك: (ينظر في الورقة) ثم يقرب من الجسد في جدية تامة(
الجسد: تكلم.. أهذا قرار
الملاك: لقد وجدوك حقودا ً.. خبيث الطوية
لا تعبد الله حق العباده..
الجسد: إذن قد بقيت هنا (يسقط ثم ينهض فجأة ثائرًا)
ولكنه ليس عدلا ً
لقد جئتكم ها هنا رغم أنفي
وإني أريد الحياة
الملاك: لتهدأ
فقد وجدوا أن زوجتك الأرملة..
ستنجب طفلا ً
ولسنا نريد له أن يشب يتيمًا
فسوف تعود ..
الجسد: تعيش السماء
الملاك: سنرجعك الآن للقبر
وسوف تعود لك الروح بعد قليل
الجسد: إذن سأعيش
الملاك: أجل
الجسد: تعيش السماء
تعيش السماء
)يسدل الستـــار(

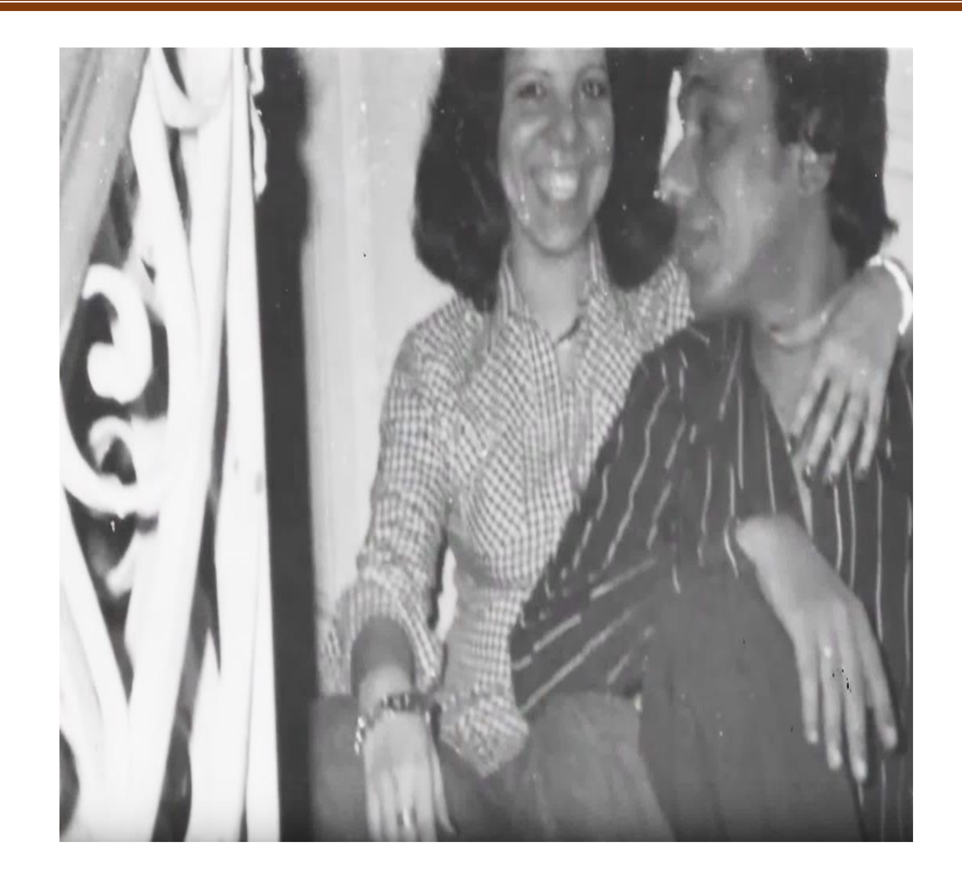
*نشرت المسرحية مسلسلة على صفحات جريدة البديل

قصيدة من بواكير امل دنقل حول عيد الأمومة

أريج من الخلد .. عذب .. عطر	وصوت من القلب فيه الظفر
وعيد له يهتف الشاطئان	وإكليله من عيون الزهر
والحانه من نشيد الخلود	وقيثاره فيه رق الوتر ر
رباحينه غطت العالمين	وروض الهوى قد زها وازدهر
طيور تغني أغاني الوفاء	فتلهمني بالقوافي العذر
مواكب ذاكرين الجميل	كما يذكر النجم فضل القمر
يردون فضلا بما يقدرون	وما يملكون من المدخر
وهذى- لعمري – حسان الخلال	فتترك فينا جليل الأثر
ومصر العلا .. أم كل طموح	إلى المجد شد رحال السفر
وأمي فلسطين بنت الجراح	وبنت دماء الشهيد الخضر
يؤجج تحنانها في القلوب	ضراماً على ثأرها المستمر
وأمي الجزائر .. شعلة نار	الكفاح ترد العدا للحفر
وأمي كينيا بنار الحراب	تشب لهيب الردى المستعر
وأمي كل بلاد .. تثور	أضالعها باللظي المستطر
تموج القيود وتبني الخلود	تعيد الشباب لمجد غير

فيثبت إيمانها في الكفاح	وينبت في الفقر زهرا نضر
وتعلى المنار وتزجي النهار	وترسى لصرح المعالي الحجر
وينهض أبناؤها الثائرون	يخطون ذكرا بعيد الأثر
فان الدماء تزف الدخيل	إلى القبر رغم صروف القدر
وتنسج للشعب نور العلاء	بحرية الوطن المنتصر
فان العلا ربه التضحيات	وقلب يكافح أنى خطر

أمل دنقل
و عبلة الرويني




من علم الانسان تمزيق العدم
من قال "لا" .. فلم يمت







لم أكن أحبك كثيرا لما تحملت [illegible] لحظة واحدة . [illegible] دائما على
ما [illegible] أحيانا أنا ماكر ، وأحيانا ذكي ، [illegible]
[illegible] في [illegible] ومسألة [illegible]
[illegible] ، ربما كنت [illegible] استخدام [illegible]
[illegible] أحيانا [illegible] - أما الآن فإنني أحب [illegible]
[illegible] بيننا [illegible]
[illegible] أكثر شيء أخافه هو [illegible]
[illegible] من الأماكن [illegible]
[illegible] وأن لا [illegible]
[illegible] أنني [illegible]
[illegible] ... [illegible]
أن [illegible] الذي يمكنه أن [illegible] . [illegible]
[illegible] دائما [illegible] - كنت [illegible] هو الحب [illegible]
[illegible] - وأحيانا [illegible] واختياراتي [illegible]
[illegible] . [illegible] الحب [illegible] . [illegible]
[illegible] . [illegible] بالرقة النبيلة التي [illegible]
[illegible] دائما أن يكون هذا مؤقتا . [illegible]
[illegible] على كل حال .
[illegible] أن [illegible]
[illegible]
أن الحب هو [illegible] اللغة الوحيدة [illegible] التي [illegible]
تحت [illegible] - ولا [illegible]
[illegible] الذي [illegible] هو [illegible]

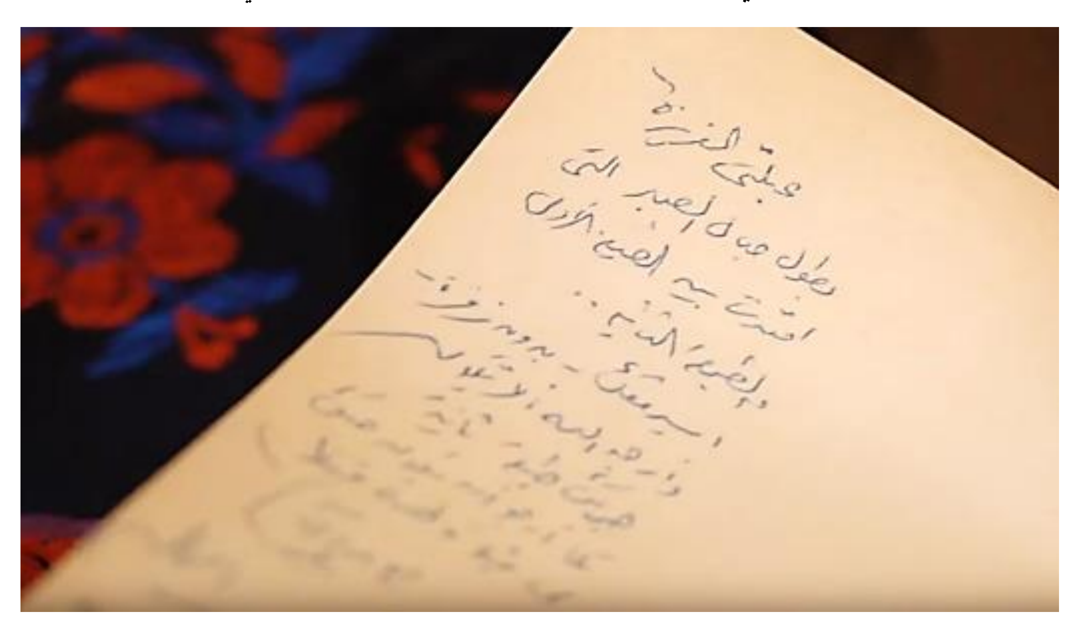
بديع ..
لست من هواة كتابة الخطابات . لكنني كلما تحدثت إليك
نشأ سوء تفاهم .. ربما بسبب الرغبة في الدقة في الكلام ..
وربما بسبب تشردي في فهم ما أعنيه . على كل حال أود
في البداية أن أعترف أنني كنت أسعى وشك أن أقطع
علاقتنا .. كنت مصمما من زمن حتى الخط الأفقي في [illegible]
هذا الشغف أنك تبكيه .. لقد هزتني دموعك الشجية
حرة ضعيفة . على عكس ما تعتقدين فإن الضعف في الحب
دليل على تأثري تأثيرا عميقا .. في هذه اللحظة فقط
التي حدثت بيننا .
نسيت من كل المشاعر
وتصورت يوما أنني يمكن أن أتنازل عن الولاء
للآخر في الحب .. إذا أنت تحبينني يجب أن يكون ولاؤك
كاملا .. وفي الوقت الذي أعطيك أنا فيه كل الإحساس
بالاشتراك .. فأنت تحاولين أن تخلطي لدي
بالإخلاص والولاء . فأنت تقولين أنك لا تحبينني
انطباعا بالفكر -- [illegible]



أمل دنقل يجلس بجوار يوسف ادريس في جلسة جمعت زوجته

الصحفية عبلة الرويني و الدكتور جابر عصفور و زوجته الأستاذة ثريا الجندي

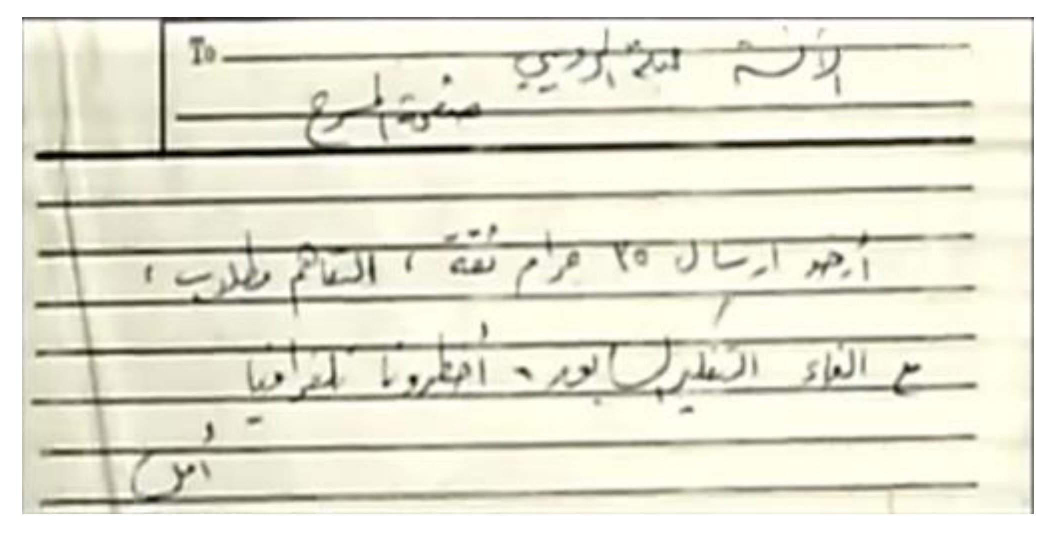
و الدكتور صبري حافظ و الأديب سليمان فياض و الكاتب سامي خشبة











To: الآنسة ...

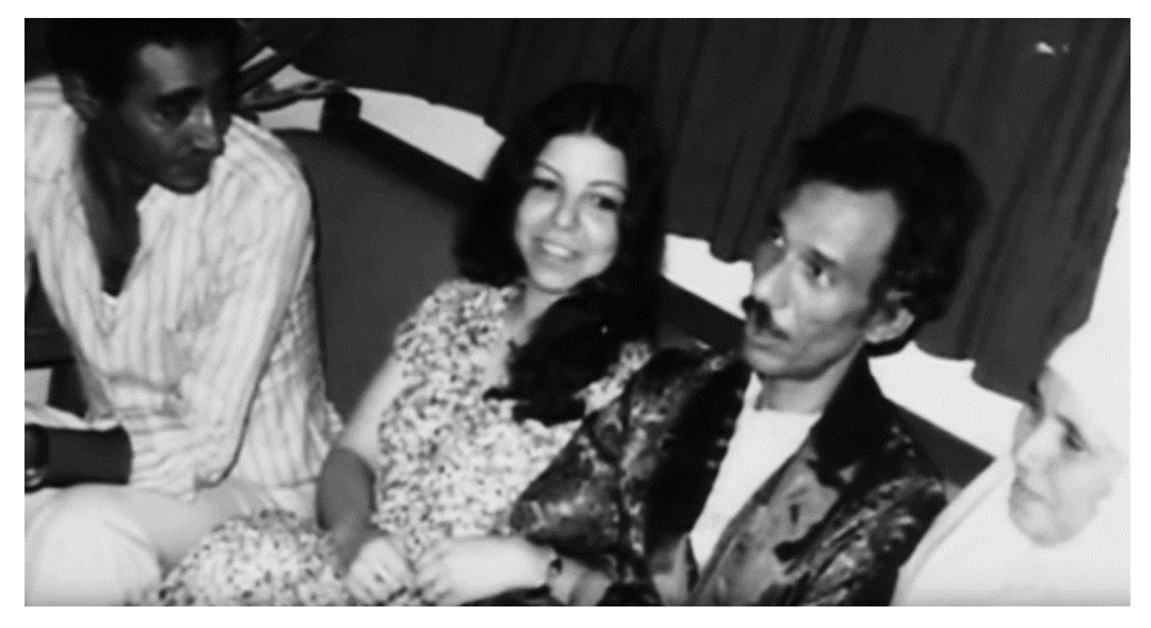
أرجو إرسال ٢٥ غرام ثقة ، ...

مع ...

أمل












الغد

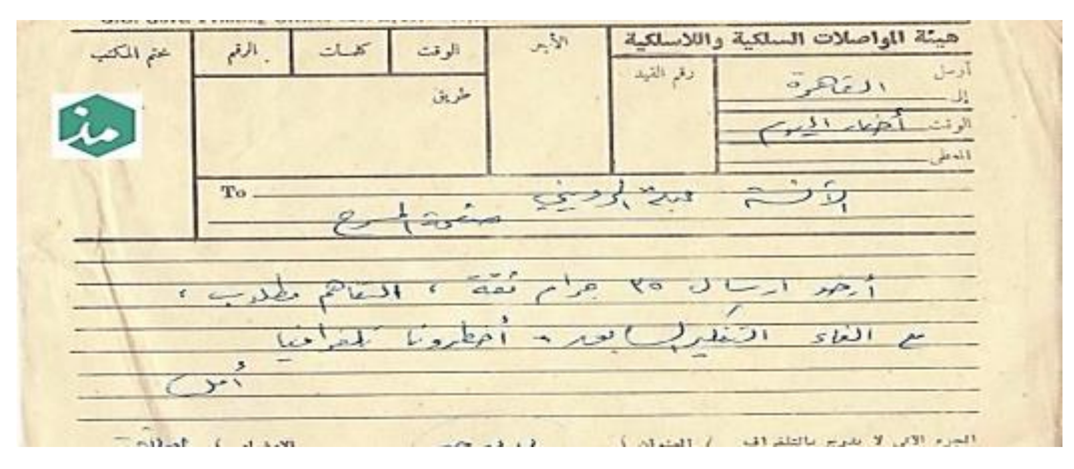

الغد






الغد





هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية

أرسل: القاهرة

إلى: أخبار اليوم

صفحة المسرح

أرجو ارسال ٢٥ جرام ثقة ، التعاطف مطلوب ،
مع الغاء التعليق بعده ، أخطرونا تلغرافيا
أمل









أمل دنقل وعبله الروينى ـ الفيوم ١٩٧٩

رسالة أمل دنقل الأولى

بلبل..

لست من هواة كتابة الخطابات، لكنني كلما تحدثت إليك نشأ سوء تفاهم، ربما بسبب لهجتي الحادة في الكلام، وربما بسبب تسرعك في فهم ما أعنيه. على كل حال، أود في البداية أن أخبرك أنني كنت أمس على وشك أن أقطع علاقتنا.. كنت مصممًا على ذلك حتى اللحظة الأخيرة في المترو، عندما اكتشفت أنك تبكين.. لقد هزتني دمعتك اليتيمة هزة عنيفة.. على عكس ما تعتقدين، فإن الضعف في الحب وفي المشاعر يؤثر فيَّ تأثيرًا عميقًا.. في هذه اللحظة فقط ندمت على المشاجرة التي حدثت بيننا.

لا تتصوري يومًا أنني يمكن أن أتنازل عن الولاء الكامل في الحب.. إذا كنتِ تحبينني فيجب أن يكون ولاؤك كاملًا لي، وفي الوقت الذي أعطيكِ أنا فيه كل الإحساس بالإخلاص والولاء.. فإنك تحاولين أن تخلقي لديَّ انطباعًا بالعكس.. دائمًا تقولين أنك لا تحبينني، ودائمًا أنت مستعدة للتخلي عني.. سواء كان هذا وحدنا أو أمام الآخرين.. وليكن معلومًا لديك أن علاقة الحب تخصني أنا وأنت فقط.. ولا يهمني كثيرًا ما يقوله الناس، ولكنك أنت حريصة على عيون الآخرين وعلى أفكارهم عنك.. والناس يلعبون دورًا رئيسيًّا في حياتك.. ماذا يقولون عنك؟ ماذا يفهمون من تصرفاتك؟ وأنت تعطين الأولوية لرأي الناس على علاقتك بي، وهذا شيء يضعف من علاقتي بك، لأنني لم أتعود الاهتمام كثيرًا في هذه الأمور الخاصة بآراء الآخرين.

وإذا تجاوزنا هذه النقطة فإن كبرياءك الشخصي يلعب الدور الرئيسي في ردودك الجافة على كلامي..أنت تتوهمين اللباقة شيء غير هام في حديثك معي.. والحب يا آنستي يحتاج إلى ذكاء كبير لاستمراره.

أنا أعرف أنك تحبينني.. ولكن ردودك الجافة فقط كفيلة بأن تهدم عش زوجية كامل وليس مجرد علاقة حب. ولولا أنني أعرف أنك لا تقصدين المعاني الحقيقية للكلمات لكنت قررت أن أتركك منذ بداية علاقتنا، ولقد حاولت كثيرًا أن أفهمك أنه لا يوجد كبرياء خاص لكل منا، إن كبرياءك من كبريائي. واللحظة التي أحس أنك تقدمين فيها تنازلًا لي هى اللحظة التي أحس أنك تحبينني فيها حقيقة، ولكنك ما تزالين حتى الآن مصرة على أن تخفي عواطفك الحارة نحوي.. وإذا اضطررت يومًا ما إلى إظهارها فإن ذلك يكون مجرد رد على عواطفي.....

كل هذا الكلام قلته لك من قبل، ويؤسفني بعد مرور حوالي 10 شهور على تعرفي بك فإنني أكرر لك نفس الكلام.. هل هو سوء فهم منك أم أنك تأخذين كلامي معك على محمل غير محمل الجد. لا أدري، ولكنني أعرف أنني وصلت إلى حالة من التشبع الكامل بالنسبة لتصرفاتك... لاحظي أنني أصبحت أعرف ردودك على كل جملة أقولها لك تقريبًا.. وأعرف

ردود أفعالك على كل تصرف أقوم به. أليس معنى ذلك أنك لا تستطيعين التجديد في علاقتك بي.. إذا لم نقل أنك لم تتغيري جوهريًا على الإطلاق في هذه العلاقة التي تربطك.. وعلاقة الحب التي لا تغير الإنسان من الداخل تعتبر في حقيقة الأمر علاقة فاشلة. أو علاقة سطحية. وهذا هو ما أعتقده في علاقتي بك. نتيجة لكل التصرفات التى تتصرفينها. إني أحتاج إلى كثير من الحب وكثير من الوفاء وكثير من التفاني إذا صح هذا التعبير ولكنك لا تعطينني أى شيء.. لدرجة أنك إذا أحسست أني محتاج إلى كلمة حب رفضت أن تنطقيها.. وإذا طلبت منك طلبًا صغيرًا فأقرب شيء إلى لسانك هو كلمة الرفض. إن قلبك فقير جدًا لا يستطيع أن يكون وساده لمتعب أو رشفة لظمآن. والمشكلة الأساسية أنك تتعاملين معي كما كنت تتعاملين مع الآخرين.. أهلك وأصدقائك ومعارفك. لا، الحب علاقة مختلفة.. على الأقل علاقة الحب بي يجب أن تكون مختلفة.. إنني لا أبحث فيك عن الزهو الاجتماعي ولا عن المتعة السريعة العابرة.. ولكني أريد علاقة أكون فيها كما لو كنت جالسًا مع نفسي في غرفة مغلقة. هذا إحساس لا أظنك تستطيعين فهمه لأنك لو كنت تفهمينه لما أضطررت الآن بعد عشرة شهور لأكتب هذا الخطاب لك.

وتقبلي...

أمل

رسالة أمل دنقل الثانية إلى عبلة الرويني

بلبل

لو لم أكن أحبك كثيرًا لما تحملت حساسيتك لحظة واحدة.. تقولين دائمًا عني ما أدهش كثيرًا عند سماعه، أحيانًا أنا ماكر، وأحيانًا ذكي، رغم أنني لا أحتاج إلى المكر أو الذكاء في التعامل معك؛ لأن الحب وسادة في غرفة مقفلة أستريح فيها على سجيتي، ربما كنت محتاجًا إلى استخدام المهارات الصغيرة معك في بداية العلاقة؛ لأنني كنت أريد أن أفهمك بحيث لا أفقدك، أما الآن فإنني أحب الاطمئنان الذي يملأ روحي عندما أحس بأن الحوار بيننا ينبسط ويمتد ويتشعب كاللبلاب الأخضر على سقيفة من الهدوء.

أكثر شيء أخافه هو تربيتك أو بالأحرى حياتك، ففي العادة تبحث كل الفتيات اللاتي لهن مثل ظروفك من الأمان في البيت والعمل عن قدر من القلق والانشغال، وأنا لا ألومك في هذا بل وأصنعه لك متعمدًا في كثير من الأحيان.

ولكن لا تنسي أنني رجل بدأت رحلة معاناتي من سن العاشرة، وفي السابعة عشرة اغتربت من كل ما يمنح الطمأنينة حتى الآن، وأعتقد أن السهم الوحيد الذي يمكن أن يصيبني في مقتل سوف يجيء من امرأة، ولذلك اتسمت علاقاتي دائمًا بالرفض.

كنت أستغرق في الحب لكنني في صميمي كنت هاربًا من التمسك به، وأحيانًا كانت تصرفاتي واختباراتي لمن أحب توحي للناظر من الخارج بالجنون، ونقلتُ لك منذ البداية أنني أطلب ولاء مطلقًا، لكنني قلت لك أيضًا إنك لو عرفتني جيدًا فلن تتركيني، إنني أحس بالرقة النبيلة التي تملأ أعماقك كسطح صافٍ من البللور، لكنني أخشى دائمًا أن يكون هذا مؤقتًا، لقد علمتني الأيام أن القلب كالبحر لا يستقرّ على حال.

...

لقد قتلتُ عبر سنوات العذاب كل أمل في الفرح ينمو بداخلي.. قتلت حتى الرغبات الصغيرة والضحك الطيب؛ لأنني كنت أدرك دائمًا أنه غير مسموح لي بأن أعيش طفولتي، كما أنه من غير المسموح أن أعيش شبابي.. كنت أريد دائمًا أن يكون عقلي هو السيد الوحيد، لا الحب ولا الجنس ولا الأماني الصغيرة.. لقد ظللت حتى أعوام قليلة أرفض أن آكل الحلوى، وأنها في نظري لا ترتبط بالرجولة، وظللت لا أقبل كلمة رقيقة من امرأة؛ لأنني أضطر عندئذ إلى الترفق معها، وهذا يعني بلغة إحساس التودد لها، وهو يمثل الضعف الذي لا يُغتفر، وقد لا تعرفين أنني ظللت إلى عهد قريب أخجل من كوني شاعرًا؛ لأن الشاعر يقترن في أذهان الناس بالرقة والنعومة، وفجأة ها أنت تطلبين مني دفعة واحدة أن أصير رقيقًا وهادئًا وناعمًا يعرف كيف ينمّق الكلمات.

اللحظات الوحيدة التي يمكن أن أكون نفسي أنا، وأؤمن أيضًا أنك ستكونين نفسك أنت معي، هي اللحظات التي تحرصين على رفضها، لا أعرف لماذا لكنني أحترم رفضك هذا؛ ليس لإيماني بما ترددينه عن المجتمع والناس، لكنني لا أستطيع أن أجبر إنسانًا على أن يكون صادقًا معي إلا إذا أراد هو ذلك، وما دام لم يهب لي هذا الصدق من تلقاء نفسه، فمن العبث التحايل والتسلل إلى لحظات الصدق النورانية التي اكتشفت فيها ذاتي القلقة، وأريد أن يستمر هذا الاكتشاف معك إلى ما لا نهاية.

لا أحب النثر كثيرًا، لكن هذه القضية الشديدة الخصوصية تجعلني على مفترق الطرق عن مدى استعدادك لتحمل هذا الذئب المتوحِّد الذي يلبس دائمًا عباءة القط أو الكلب الذي يتودد إلى صاحبه..

وأعتقد أن هذا التشبيه سخيف، ولكنه ليس أسخف مني عندما أشرح نفسي بهذا القدر من الوقاحة النفسية مع فتاة من المفروض أنها تحبني، وبالتالي تفهمني أكثر مني.

رسالة أمل دنقل الثالثة لعبلة الرويني

صباح الخير

في المثلث الشمسي الممتد من الشباك إلى زاوية سريري، أراك متمددة في الذرات الذهبية والزرقاء والبنفسجية التي لا تستقر على حال تمامًا كنفسيتك، ومع ذلك أبتسم لك وأقول صباح الخير، أيتها المجنونة الصغيرة التي تريد أن تلفّ الدنيا على أصبعها، والتي تمشي فوق الماء وتريد ألا تبتل قدماها القصيتان.

المسافة بين أمس واليوم ـلقاؤنا الممتدـ طريق ينشق في قلبي، في كل مرة أضطر إلى أن أتركك أحس أن لقاءنا الأول هو لقاؤنا الأخير، والعكس صحيح.. لا أعرف تمامًا لماذا هذا الإحساس، لكني أرجح أنه نابع من إحساسي بتقلّبك الدائم وبحثك المستمر عن الحزن، لا أريد أن أفكر كثيرًا في خلافاتي معك، فهذا الصباح أجمل ما فيه أنه يقع بين موعدين، بين ابتسامتين من عينيك، صحيح أنهما سرعان ما تنطفئان، لكني أسرقهما منك، وأحتفظ بهما في قلبي، وأتركك تغضبين وتغضبين.حسنًا لا يهم؛ فلقد عوّدت نفسي على أن أعاملك طبقًا لإحساسي وليس طبقًا لانفعالاتك.. أحبك ولا أريد أن أفقدك أيتها الفتاة البرية التي تكسو وجهها بمسحة الهدوء المنزلي الأليف، هل تصدقين أنني أصدّق كل مواعظك الأخلاقية الصارمة؟؟ لو صدقتِ أنت أني أصدق لألقيتني في أول سلة مهملات معلقة في أعمدة الشارع، ولو صدقتُ أنا خُطبك البليغة لقدمت لك طلبًا لعضوية جمعية مكارم الأخلاق، وتركتك تتزوجين رئيسها المبجّل.

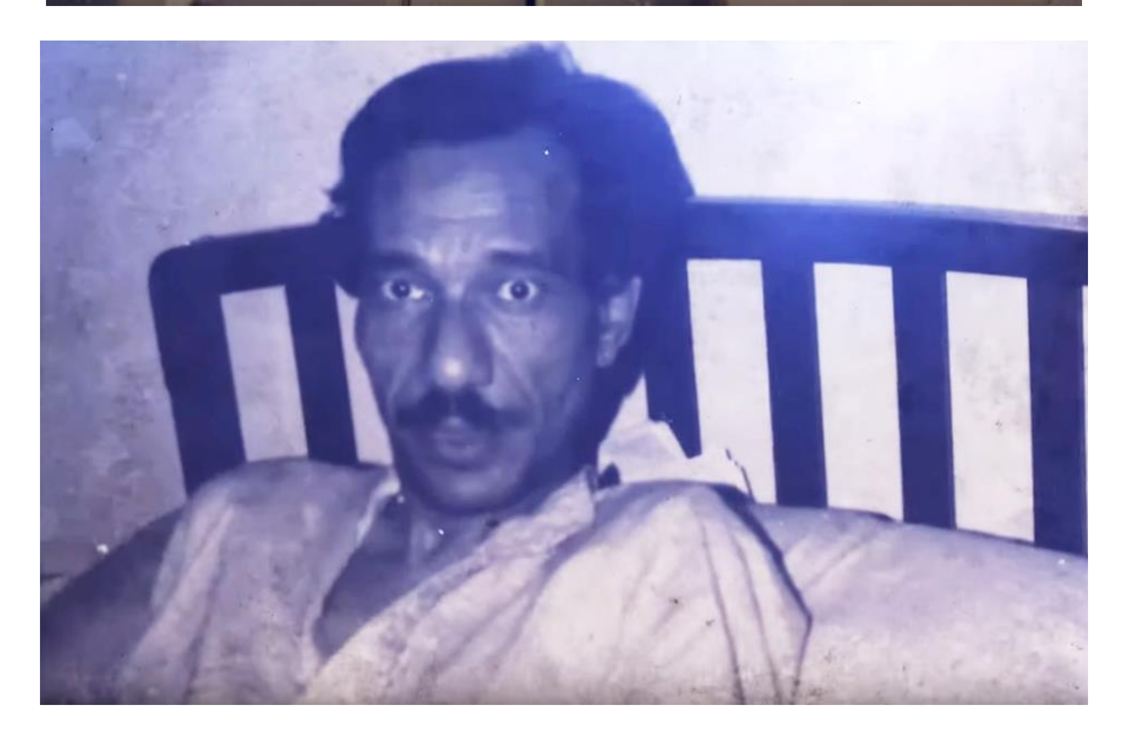
أحبك كثيرًا، لا أعرف الحالة التي أحبك عليها ولا أريد أن أعرف، لكنني أحسُّ بالحب لك في كل الحالات، حتى عندما ينشط عقلك ويتصاعد في أبخرة الأوهام والتحليل العصبي والتنقيب في أشياء لا وجود لها، أحبك مبتسمة وغاضبة، حاضرة وغائبة، راقصة المشية أو هامدة الجسد، حتى عندما تقولين لي لا أحبك فإنني أحبك؛ لأنني أعرف أن هذا معناه عكس ما تقصدين تمامًا يا حبيبتي الصغيرة..

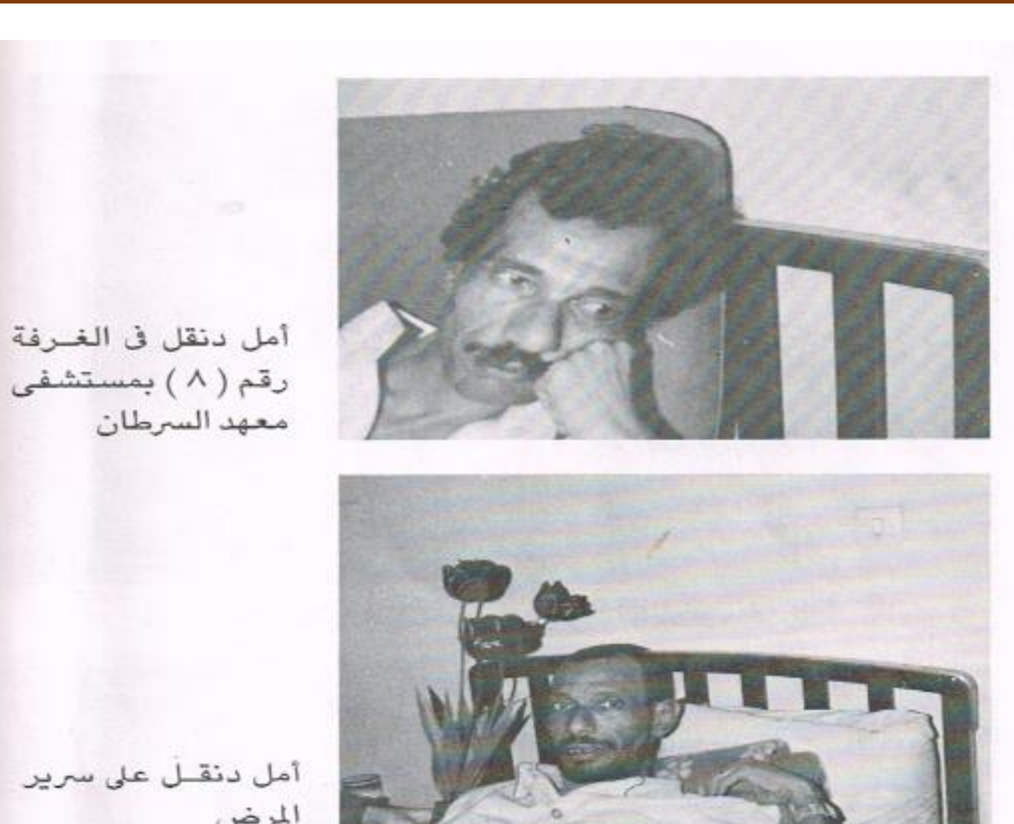
صباح الخير أخرى.. سأحاول أن أعود للنوم؛ فالساعة الآن لم تتجاوز العاشرة، هناك أربع ساعات باقية على موعدك، وأنا لم أنم جيدًا، سأحاول أن أنام، أن آخذك بين ذراعيّ، وأخبئ رأسك العنيد في صدري لعله يهدأ ولعلي أستريح.

مرض الشاعر
أمل دنقل
و الغرفة رقم 8
و وفاته


٨


غرفة ٨





أمل دنقل فى الغرفة رقم (٨) بمستشفى معهد السرطان

أمل دنقل على سرير المرض

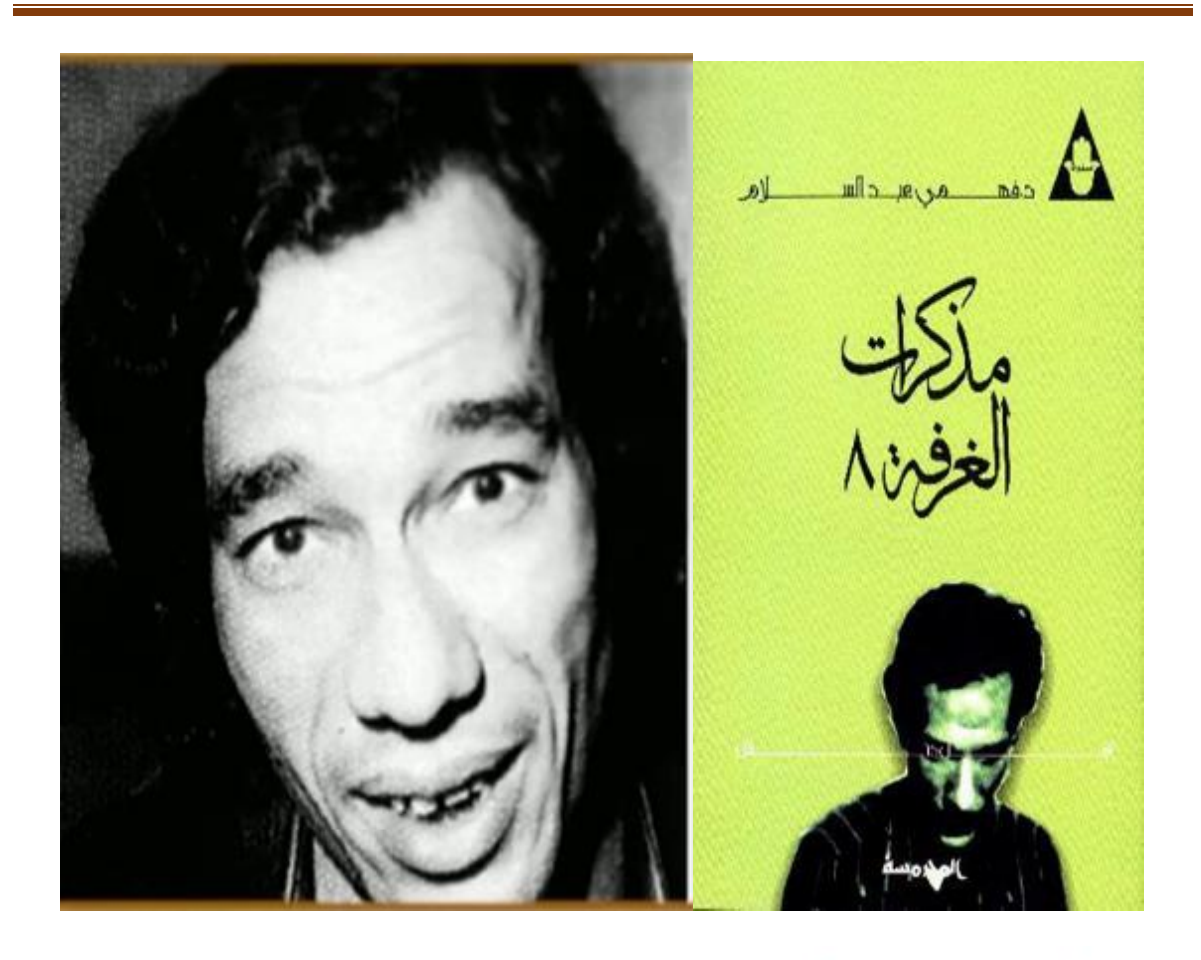


والدة أمل دنقل فى غرفته بالمستشفى




الغد





وفاة والدة الشاعر أمل دنقل عن عمر يناهز 94 عامًا

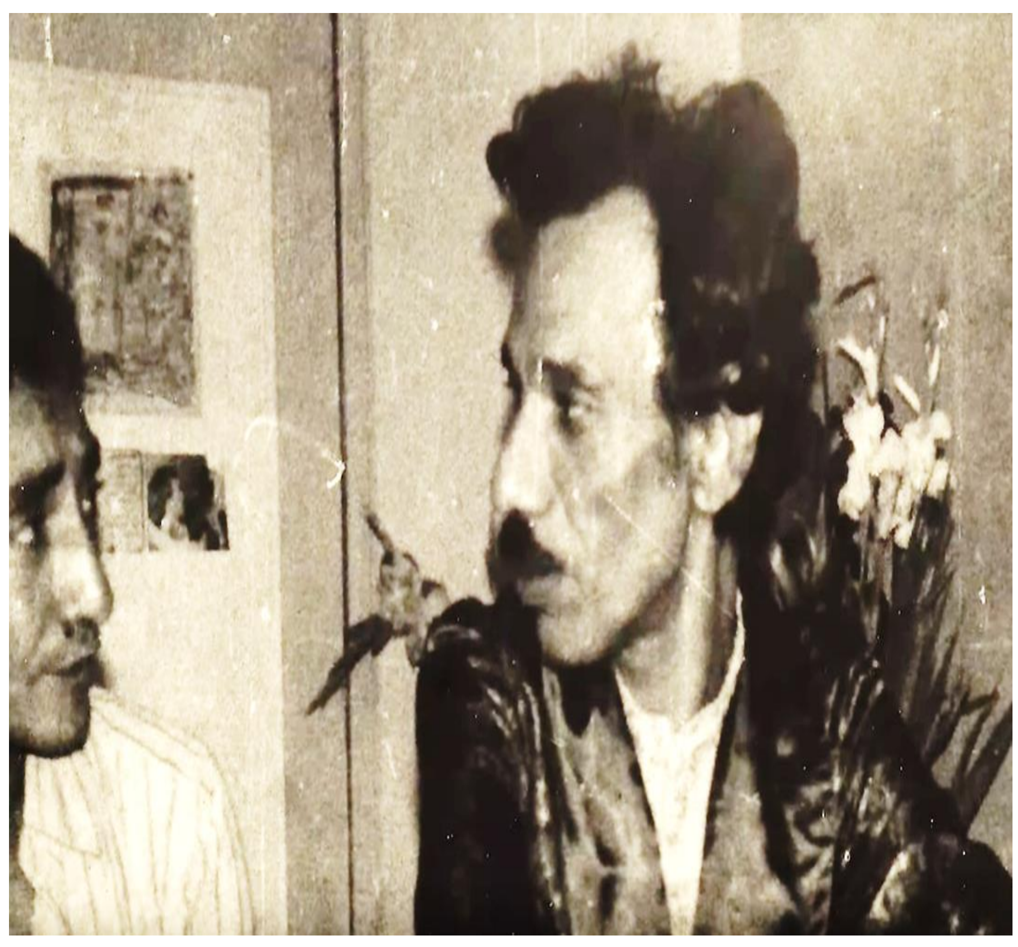
الجمعة 27-09-2013 13:49 | كتب: إبراهيم زايد |

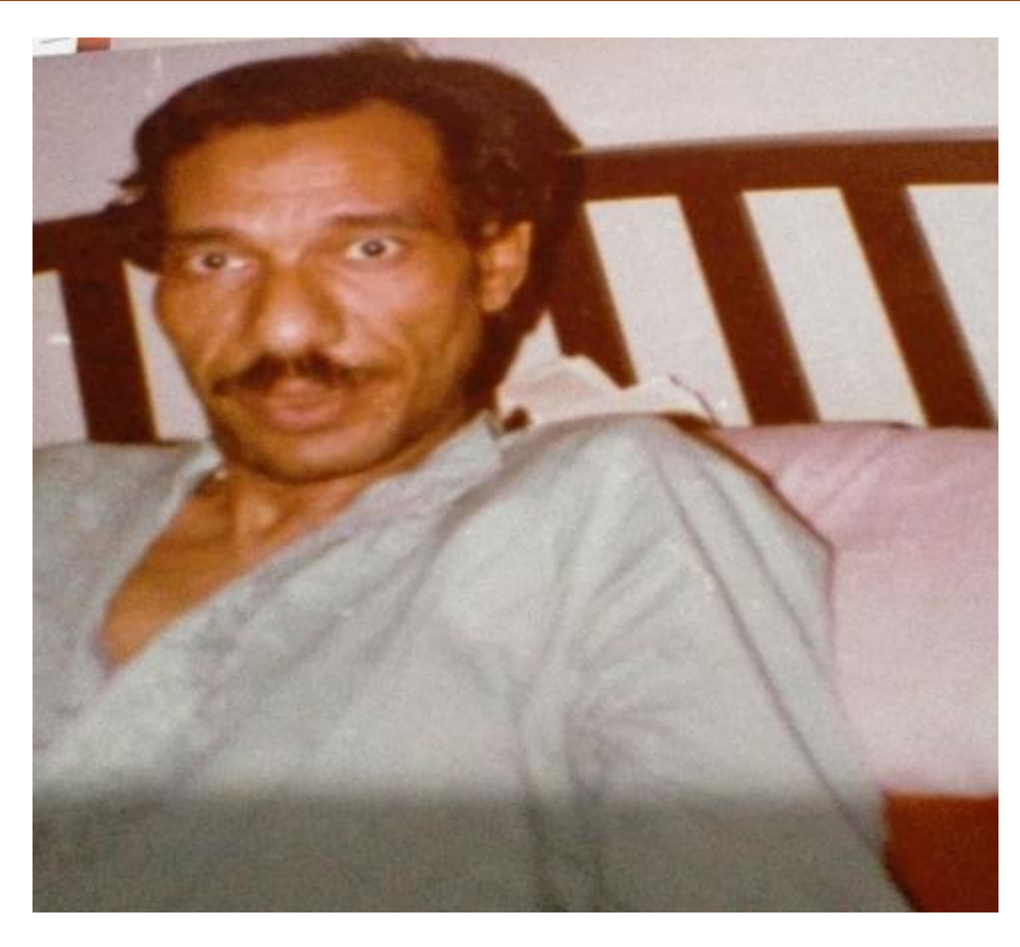


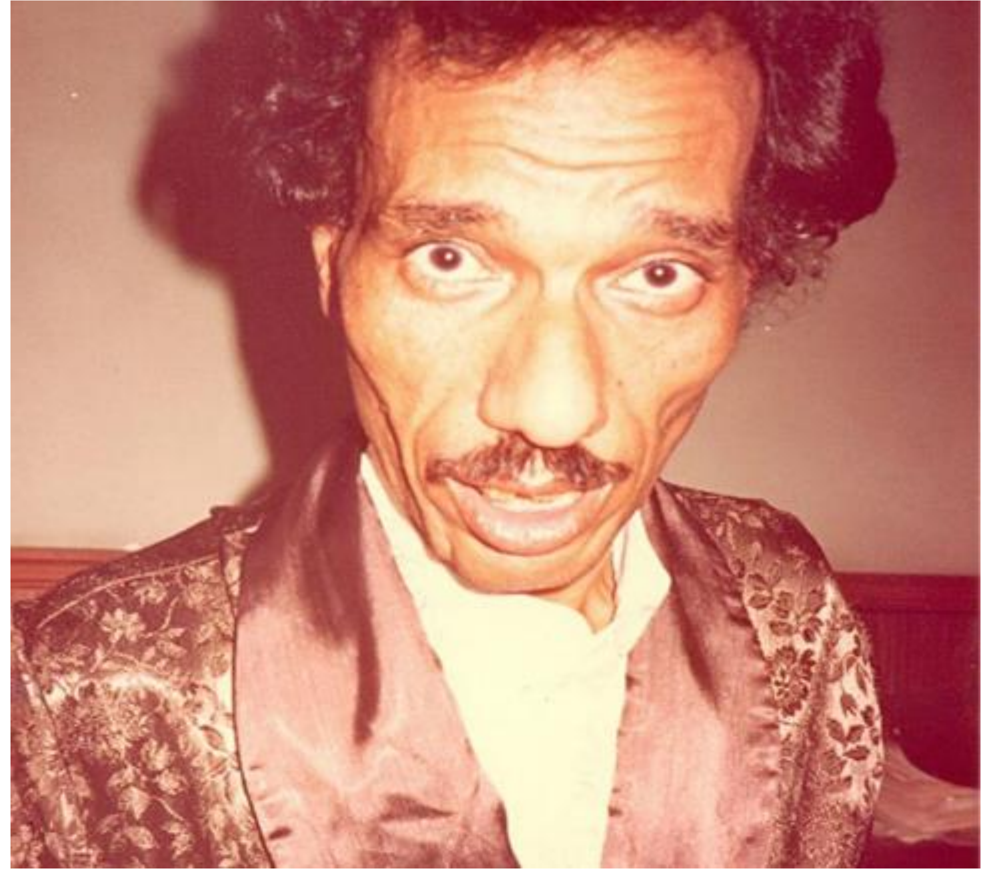
توفيت والدة الشاعر الراحل أمل دنقل، صباح الجمعة، عن عمر يناهز 94 عامًا بعد معاناة مع المرض في قرية القلعة مسقط رأس «دنقل» بمحافظة قنا.

يذكر أن الشاعر الكبير رحل في 21 مايو 1983 عن عمر يناهز 43 عامًا.


كل نفس ذائقة الموت
محمد أمل فهيم محارب دنقل
الشهير بأمل دنقل








الشاعر أمل دنقل رحمه الله
1983-1940






بسم الله الرحمن الرحيم
كل نفس ذائقة الموت
المنتقل إلى مولاه
محمد أمل فهيم محارب دنقل
الشهير بأمل دنقل
السبت ١٩٨٣/٥/٢١ م الموافق ٩ من شعبان ١٤٠٣ هـ
سبحان من له الدوام


7UP



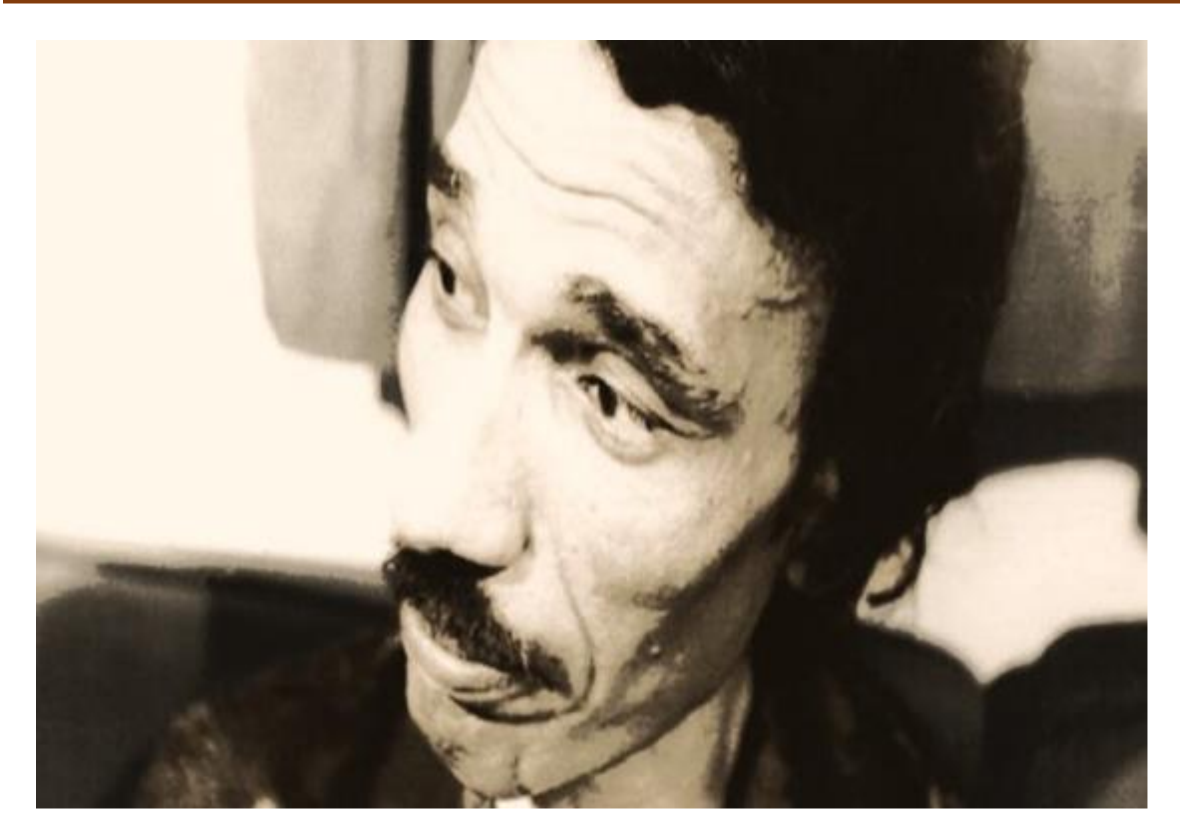





الغد







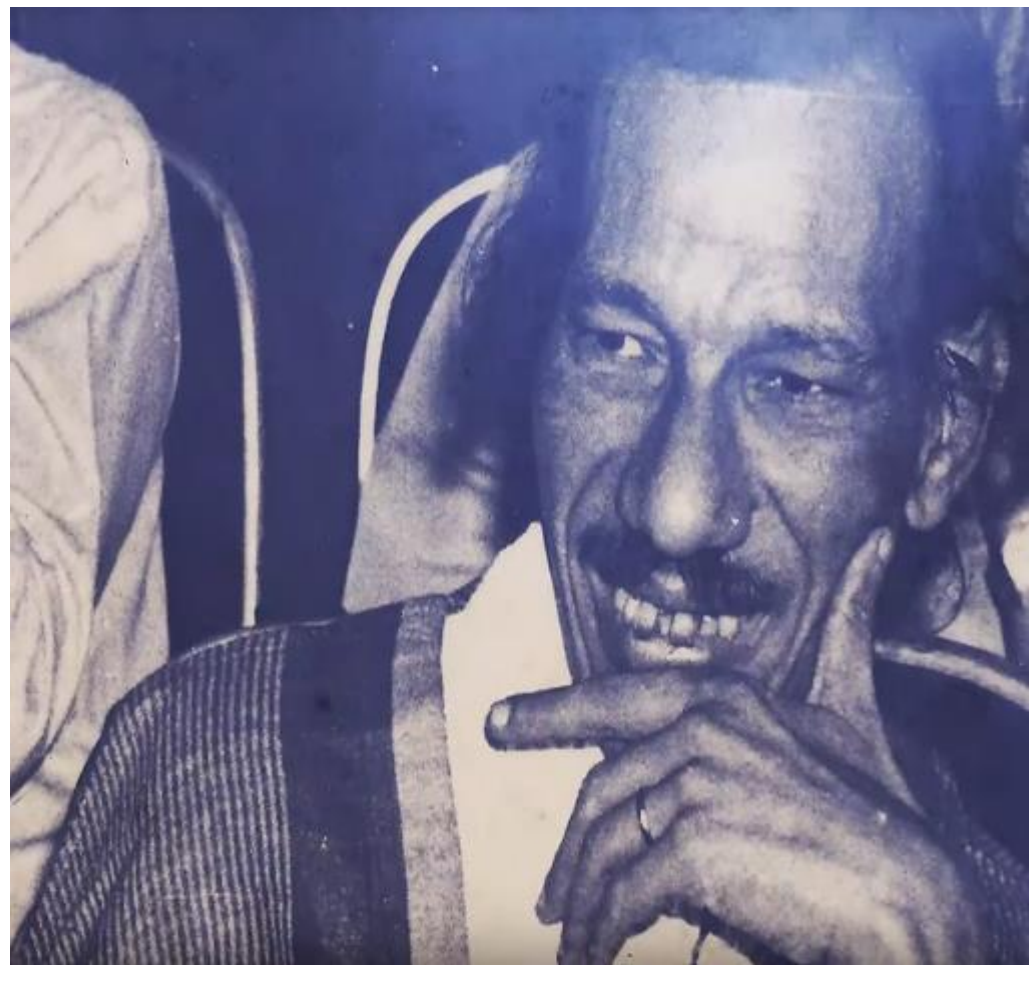

الغد



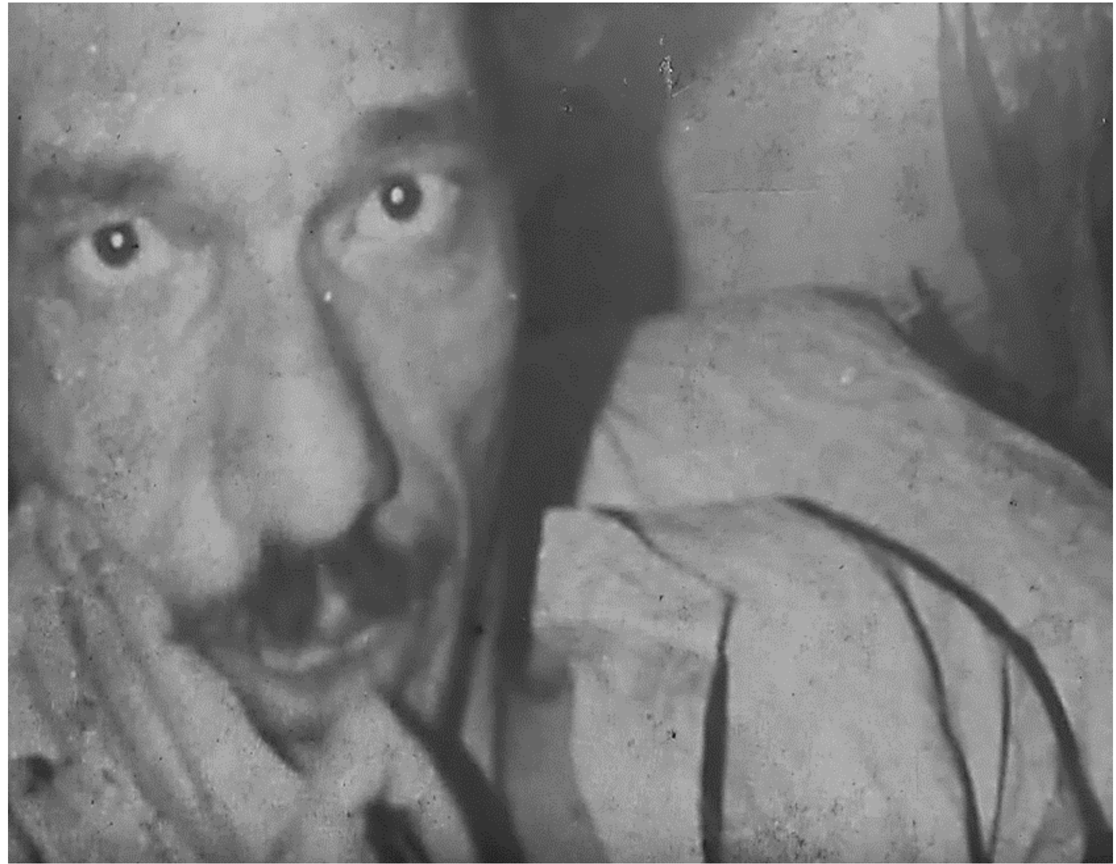
في الغرفة رقم 8 بمعهد الأورام أمل دنقل يداعب الدكتور نصار عبد الله وبجواره الدكتور جابر عصفور وفي حضور الدكتور لويس عوض وأقصى اليسار الدكتور محمد بدوي

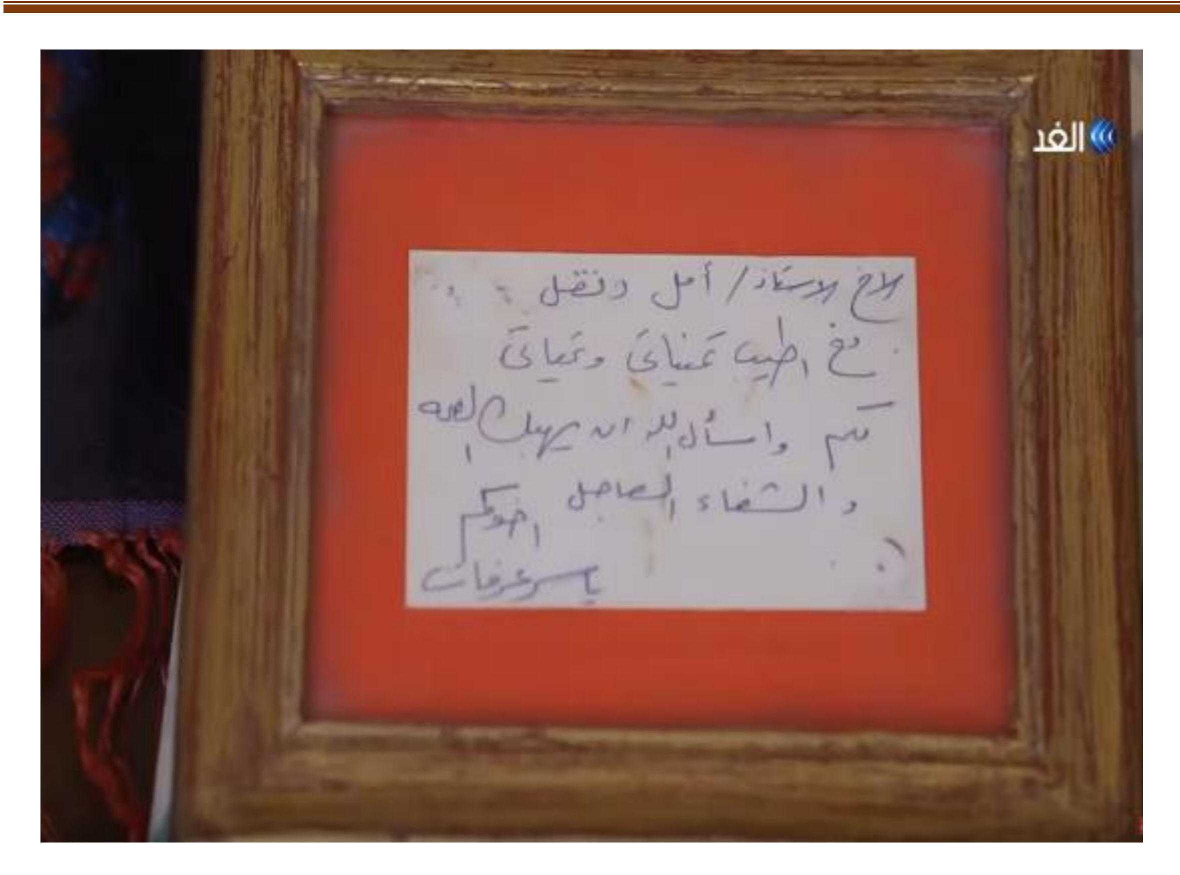



أحاديث
في
غرفة
مغلقة
أمل دنقل



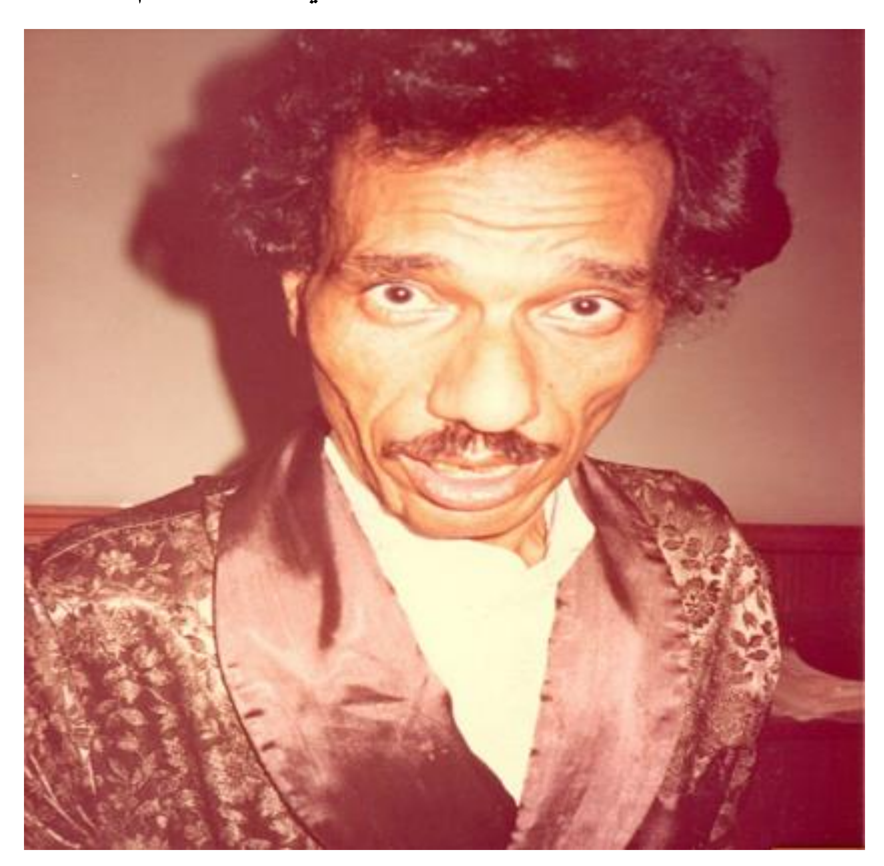

الغد



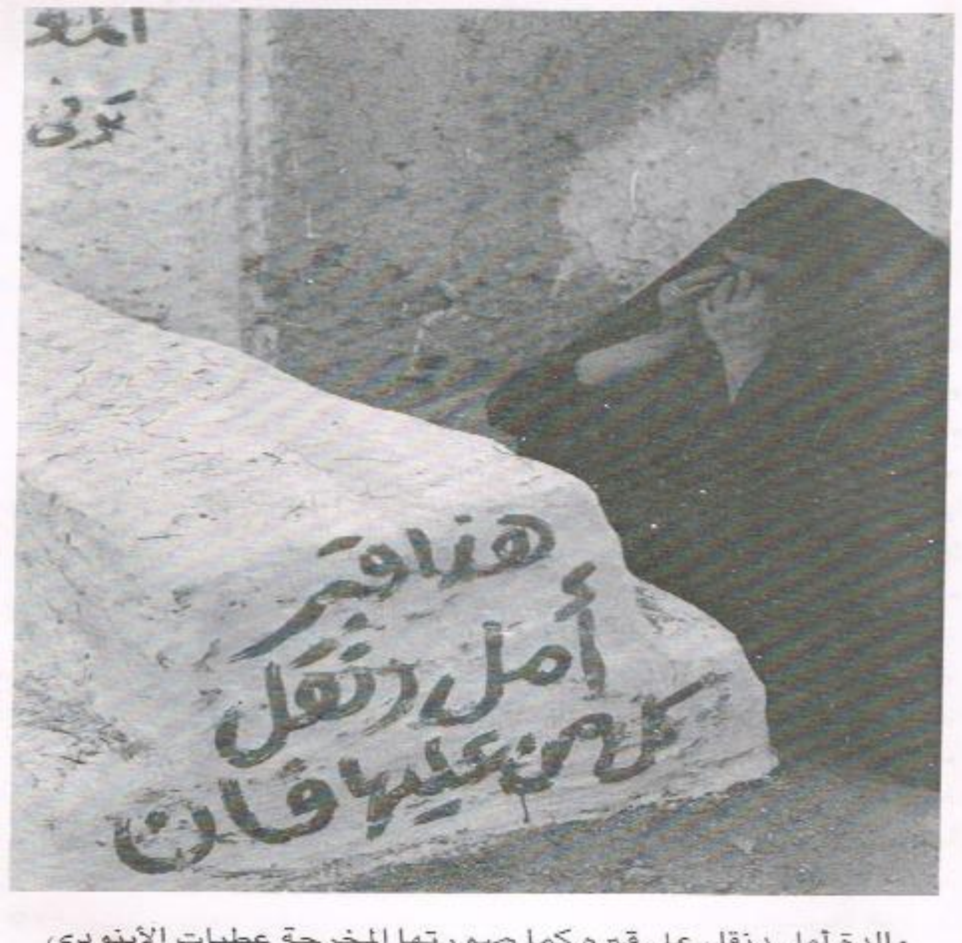


الأخ الأستاذ / أمل دنقل
مع أطيب تمنياتى وتحياتى
لكم واسأل الله ان يهبك الصحه
والشفاء العاجل
أخوكم
ياسر عرفات

بطاقة معايدة أرسلها ياسر عرفات لأمل دنقل في غرفته رقم 8 عند مرضه





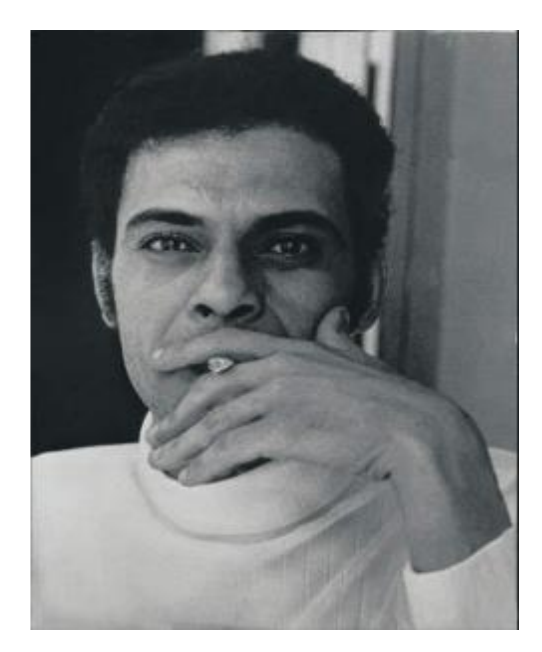


والدة أمل دنقل على قبره كما صورتها المخرجة عطيات الأبنودى

أسماء يحي الطاهر

عبد الله و والدها القاص

يحيى الطاهر عبد الله





رسمة أسماء يحي الطاهر عبد الله التي أهدتها لأمل دنقل في غرفته رقم 8 بتاريخ 1983/02/13







الحضور والغياب ..

رضوى عاشور

قبل عامين مات يحيى الطاهر ، وقبل أيام مات أمل . اذن فالموت راح يطالب بنصيبه فينا ، نحن أبناء هذا الجيل وبناته الذين بدأنا العمر بالبكاء بين يدى الوطن .

قلت ان الموت بدأ يطالب بنصيبه ، ولن يتوقف .. ونحن أيضا الذين نتقن العناد والمكابرة سنواصل بناء قلعتنا حتى نذهب كما ذهب ، ونترك البنيان يشهد لنا وعلينا ، كما يشهد ذلك المنشد الجوال « يحيى » الذى راقه أن يسمى نفسه قاصا ، ويشهد لذلك الشاعر « أمل » الذى انتمى للجسد الحر الذى لم يلن تحت سياط المروض .

عطيات الأبنودي صاحبة فيلم أوراق الغرفة 8 يرصد آخر أيام الشاعر بالغرفة 8

مع ابنتها بالتبني ابنة يحي الطاهر عبد الله الدكتورة أسماء يحي



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم**
- **الكتاب المقدس:**

1. رهبنة دير مارجريس الحرف، مدخل إلى الكتاب المقدس، منشورات النور، لبنان.دط ، د س.
2. الكتاب المقدس، العهد الجديد، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1951.
3. الكتاب المقدس، كتب العهد القديم والجديد/ الترجمة العربية المشتركة من اللغات الأصلية مع الكتب اليونانية من الكتب السبعينية، جمعية الكتاب المقدّس، بيروت لبنان، ط 2، 1995.

- **أولا: المصادر**

1. أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1376هـ-1957م.
2. أبو نواس، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات المتحدة، ط1، 2010.
3. أبي نواس، ديوان أبي نواس (برواية الصولي)، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات المتحدة، ط1، 1431هـ/2010م.
4. أحمد شوقي، الأعمال الشّعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1988، المجلد الأول.
5. أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1986.
6. أحمد شوقي، مجنون ليلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1983.
7. أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1982.
8. أدونيس، الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدّمشقي وقصائد أخرى)، منشورات دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1996.
9. آرثر راميو، فصل في الجحيم، تر: رمسيس بونان، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
10. آريل دورفمان، ثقة (رواية)/ تر: صالح علماني، دار بلومزبراي، مؤسسة قطر للنشر، قطر، ط1، 2015.
11. إسماعيل كاداريه، قصر الأحلام، تر: أنطوان أبو زيد، روايات من العالم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ع8، ط1، 1992.
12. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1985.
13. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1995.
14. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 2005.

15. إميلي برونتي، مرتفعات وذرينغ (من روائع الأدب الإنجليزي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

16. أنا أخماتوفا، قصائد مختارة، نقلها عن الروسية: حسب الشّيخ جعفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط1، 1991.

17. أنا هيتا حمو، مختارات من الشعر الفرنسي، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007.

18. أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، مطابع نيويورك، القاهرة، 1992

19. أنس دنقل، حوارات أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

20. أنور السّادات، البحث عن الذّات (قصة حياتي)، مطابع الأهرام التجارية (المكتب المصري الحديث)، ط1، 1979.

21. أوفيد، مسخ الكائنات، نقله إلى العربية وقدم له: ثروت عكاشة، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997.

22. إيلينا فيرانتي، صديقتي المذهلة (رواية)، تر: معاوية عبد المجيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

23. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، مج1.

24. بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1969.

25. بدون مؤلف، قصة الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1986.

26. بيدبا، كليلة ودمنة، نقلها إلى العربية: ابن المقفع، مكتبة زهران، مصر، ط1، 2005.

27. تراث شعبي، ألف ليلة وليلة، طبعة: سعيد علي الخصوصي وأولاده، المطبعة والمكتبة السّعيدية، مصر، ط1، 1951.

28. توماس إيلوي مارتينيث، سانتا إيفيتا (رواية)، تر: صالح علماني، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.

29. الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضح حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

30. حمدي أبو جليل، الفاعل (رواية)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط4، 2011.

31. خوان رولفو، السهل يحترق (مجموعة قصصية)، ترجمة وتقديم: على عبد الرؤوف البمبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة أدب (مكتبة الأسرة)، مصر، 2013.

32. دعبل بن علي الخزاعي، الدّيوان، جمعه وحققه، وقدم له: عبد الصاحب الدّجيلي، الخزرجي، مطبعة الآداب النجف، العراق، ط1، 1382هـ/1962.

33. رضوى عاشور، الطنطورية (رواية)، دار الشّروق، مصر، ط1، 2010.

34. الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

35. سمير قسيمي، كتاب الماشاء (هلابيل.. النسخة الأخيرة)، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، ط1، 2016 .

36. سوزانا تامارو، اذهب حيث يقودك قلبك (رواية)، تر: أماني فوزي حبشي، مراجعة: أيمن عبد الحميد الشّيوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ع399، 2014 .

37. شهد الراوي، ساعة بغداد (رواية)، دار بابل للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، دار الحكمة، لندن، ط2، 2016.

38. الصائب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، تحقيق: الشّيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النّهضة، بغداد، العراق، ط1.

39. صلاح بوسريف، خصال الماء (ديوان)، منشورات دار سليكي أخوين، طنجة، المغرب، ط1، 2019.

40. صلاح جاهين ، الأعمال الكاملة، دار الصفرة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

41. صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

42. صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1977، مج3.

43. عاشور فني، رجل من غبار (ديوان شعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

44. العباس بن الأحنف، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الجزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1373هـ/1954م.

45. عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ/1986، ج1.

46. عبد الله بن المقفع ، كليلة ودمنة، تحقيق: عبد الوهاب عزام/طه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014.

47. عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة منقحة وفريدة، ج2، 1995 .

48. عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، مج1.

49. عبلة الرويني، أمل دنقل (الجنوبي، سيرة)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.

50. عثمان لوصيف، المتغابي (ديوان شعر)، مطبعة هومة، الجزائر، 1999.

51. عثمان لوصيف، غرداية (ديوان شعر)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1997.

52. عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط5، 2001.

53. عز الدّين ميهوبي، التوابيت (في رواية ما حدث للصحفي)، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، يناير 2003.

54. علي أحمد باكثير، وإسلاماه (رواية)، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة، 2002.

55. عمر حاذق، أعشق الإسكندرية (شهادات عن الشّاعر أمل دنقل في عيد ميلاده السبعين، مكتبة الإسكندرية، 2010.

56. فاروق جويدة، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، الجيزة، مصر، ط3، 1991.

57. فدوى طوقان، الدّيوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص312.

58. فرانز كافكا، الأعمال الكاملة، تر: خالد البلتاجي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.

59. فريد ريش دورينمان، وادي الفوضى (رواية)، ترجمة وتقديم: يسري خميس، المجلس الأعلى للبقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

60. كونستانتين كفافي، قصائد، تر: بشير السباعي، مقدمة: غالي شكري، دار إلياس العصرية للطباعة والنشر، ط1، 1991.

61. لوركا، الديوان الكامل، تر: خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، الجماهرية العربية الليبية الشّعبية الاشتراكية العظمى، ط1، 1992.

62. مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود (الزمن المستعاد)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج7، ط1، 2005.

63. مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود (جانب منازل سوزان)، تر: إلياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون قسم الترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ج1.

64. مارسيل بروست، في البحث عن الزمن المفقود (من ناحية منزل سوان)، تر: محمد محمد السنباطي، دار الهلال، مصر، 2012، ج1.

65. ماريو بارغاس يوسا، حفلة التيس (رواية)، تر: صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، العراق، ط2، 2008.

66. المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1403ه/1983م.

67. محسن الرملي، تمر الأصابع (رواية)، العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 .

68. محمد الفيتوي، الأعمال الشّعرية للشّاعر محمد الفيتوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، مج1.

69. محمد المرزوقي/ الجيلاني بن الحاج يحي، أبو الحسن الحصري القيرواني (عصره، حياته، رسائله، ديوان المتفرقات، ياليل الصب، ديوان المعشرات، اقتراح القريح)، مكتبة المنار، تونس، 1963.

70. محمد المهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة (شاعر الرفض والإباء)، دراسة وتقديم: عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

71. محمود درويش، الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات دار الحرية للطباعة والنّشر، بغداد، العراق، ط2، 2000.

72. محمود درويش، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط6، 15/11/ 1987، مج1.

73. محمود درويش، جدارية، مؤسسة محمود درويش، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

74. محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت (ديوان)، رياض الرّيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، شباط/فبراير، 2004.

75. معن بن أوس المزني(الديوان)، صنعة: نوري حمود القيسي، حاتم صالح الضامن، مطبعة دار الجاحظ، بغداد العراق، 1977.

76. نجيب محفوظ، السمان والخريف (رواية)، دار الشّروق، مصر، ط5، 2012.

77. نجيب محفوظ، السمان والخريف (رواية)، دار مصر للطباعة، مصر، ط5، 1976.

78. نجيب محفوظ، الطريق (رواية)، مكتبة مصر، الفجالة، ط4، 1976.

79. نجيب محفوظ، اللص والكلاب (رواية)، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، ط7، 1976.

80. نجيب محفوظ، أولاد حارتنا (رواية)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط6، 1986.

81. نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل (رواية)، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط5، 2015.

82. نجيب محفوظ، ميرامار (رواية)، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1967.

83. نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1983 ، ج3 .

84. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 2008 ،ج3.

85. نزار قباني، الأعمال الكاملة لنزار قباني، دراسة وإعداد وتقديم: الحسيني الحسيني معدى، دار الخلود للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013.

86. نزار قباني، لا (ديوان شعري)، منشورات نزار قباني، بيروت، نيسان، 1988.

87. نيكوس كازنتزاكي، زوربا اليوناني (رواية)، تر: أسامة إسبر، تقديم: نصر ساسي، مراجعة: شوقي الغنيزي/ رمزي بن رحومة، مسكيلياني للنشر، تونس، ط2، 2015.

88. هوميروس، الإلياذة، تر: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012

89. هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

90. يحي الطاهر عبد الله، الأعمال الكاملة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط2، 1994.

91. يوجين أونيل، الحداد يليق بقطر الندى (مسرحية)، تر: محمود أحمد، مراجعة: على أدهم، سلسلة الألف كتاب، ع318، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1961.

92. يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة (1928-1979)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

- **ثانيا : المعاجم والموسوعات القواميس**

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1994.

2. أبو محمد القاسم بن علي الحريري، درّة الغواص وشرحها وحواشيها وتكملتها، تحقيق وتعليق: عبد الحفيظ فرغلي علي القرني، دار الجيل، بيروت، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، طَ1، 1999.

3. أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، كتاب أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1991.
4. إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر د ط، دس، مج3 (N-Z).
5. بدر الدّين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، قدم له وعلق عليه وخرج أحاديثه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط، مج3.
6. تقي الدّين أبي العباس أحمد بن علي بن عبد القادر العبيدي المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك: تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
7. جمال الدّين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردى الأتابكي النّجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، قدم له وعلم عليه: محمد حسين شمس الدّين/إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
8. جميل صليبا، المعجم الفلسفي (بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982، ج1.
9. حسين نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، معجم أدهم المعبودات القديمة)، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1994، ج1.
10. حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2015.
11. عبد المنعم الخفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفية، مكتبة مديولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000.
12. عز الدين عبد الله وآخرون، معجم الموسيقا، تصدير: شوقي ضيف، مطبعة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
13. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، إشراف: مشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2007.
14. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.
15. مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
16. موسى شاهين لاشين، فتح المنعم (شرح صحيح مسلم)، كتاب الايمان، دار الشروق، مصر، ط1، 1423هـ-2002م، ج1.
17. نور الدّين بن علي بن عبد الله السمهودي، وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى، تحقيق وتقديم: قاسم السامرائي، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامية، مكة المكرمة، السعودية، ط1، 2001.
18. هاني الخير، أمل نقل (موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

- ثالثا: المراجع

1. إبراهيم العريس، لغة الذات والحداثة الدّائمة، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
2. إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر/عطية الصوالحي/محمد خلف الله أحمد، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشروق الدّولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.
3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية ومطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1952.
4. إبراهيم جابر علي، المعجم الشعري (بحث في الحقول الدّلالية للكلمة في الخطاب الشعري، بلند الحيدري نموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
5. إبراهيم خليل الشبلي، رؤيا الموت والحياة بين لوركا ونازك الملائكة (دراسة مقارنة)، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.
6. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
7. إبراهيم محمود عوض، عنترة بن شداد (قضايا إنسانية وفنية)، دار النّهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 416هـ-1996م.
8. أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع (تفجير اللّغة)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2017.
9. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، صفر/ربيع الأول 1398هـ-فبراير (شباط) 1978.
10. أحمد أبو حسن، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1995.
11. أحمد أحمد البدوي، عبد القاهر بن عبد الرحمان أبو بكر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي لمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، 1962.
12. أحمد الدوسري، شاعر على خطوط النار، هفن للترجمة والنشر والبرمجيات، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
13. أحمد الدوسري، فضاء النص بين إيقاع الشعر وإيقاع العصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2014.
14. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.
15. أحمد بزون، قصيدة النثر العربي (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
16. أحمد بهاء الدين، شرعية السلطة في العالم العربي، دار الشروق، مصر، 1984.
17. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق ، مصر ، ط 1 ، 1417 هـ / 1996 .
18. أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السّيرة الشعبية، دار الهلال، مصر، ط1، 1991.

19. أحمد كشك، اللغة والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
20. أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي، المكتبة الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 1967.
21. أحمد مجاهد، مسرح صلاح عبد الصبور (قراءة سيمولوجية)، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط1، 2013.
22. أحمد محمود فرح، البنية السّردية في النص العجائبي (دراسة في النص العربي حتى نهاية القرن السّابع/معالجة فنية تحليلية)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2016.
23. أحمد موسى الخطيب، وهج القصيدة (دراسات في الشعر العربي المقادم)، عمادة البحث العلمي، جامعة البترا، الأردن، ط1، 2010.
24. أحمد ناجي القيسي، عطار نامه أو كتاب فريد الدين العطار النيسابوري وكتابه منطق الطير، مطبعة الإرشاد، بغداد، العراق، ط1ن 1388هـ/1978م.
25. إخلاص فخري عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، دار الأمين للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 1997.
26. أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
27. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث الإبداع والاتباع عند العرب–تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1979.
28. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–الأصول)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994، ج1.
29. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ج3.
30. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب–صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي)، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1973.
31. أدونيس، المسرح والمرايا (صياغة نهائية، 1965–1967)، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988.
32. أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
33. أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (صياغة نهائية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، صبغة جديدة، 1988.
34. آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرّواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.
35. أروى محمد ربيع، تطور القصيدة في الشعر الأردني المعاصر (1980–2010)، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2015.

36. الأزهر زناد، نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

37. الأزهر زناد، نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومحمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الجزائر، ط1، 1993.

38. أسامة عطية عثمان، رؤية الموت عند أمل دنقل، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

39. إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشّعري (دلالة الزمان وبلاغة الجهة). دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009

40. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

41. آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

42. أمل نصير، فضاء النص بين إيقاع الشعر وإيقاع العصر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2014.

43. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، سلسلة كتب ثقافية، وزارة الثقافة، الأردن، ع186، ط1، 2015.

44. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

45. أنور السّادات، البحث عن الذّات (قصة حياتي)، مطابع الأهرام التجارية (المكتب المصري الحديث)، ط1، 1979.

46. أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية (مقالات)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

47. برهان غليون، اعتيال العقل (محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2006.

48. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، دار الكندي للنشر و التوزيع ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1998 .

49. بسام موسى قطوس، أفخاخ النّص (الرحلة إلى المعنى/نقد)، فضاءات للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2013.

50. بسام موسى قطوس، سيماء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

51. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011

52. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

53. بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النّص، افريقيا الشّرق للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

54. تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2016

55. ثائر زين الدّين، أبو الطيب المتنبي في الشّعر العربي المعاصر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

56. جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة (صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، محمود درويش) كتاب العربي (سلسلة فصلية) وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2012.

57. جابر عصفور، قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2017.

58. جابر قميحة، الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، الدار المصرية للبنانية، مصر، ط1، 1992.

59. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

60. جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة (صلاح عبد الصبور -أمل دنقل-محمود درويش)،كتاب العربي (سلسلة فصلية) وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2012،

61. جلال الخياط، أصول الدّرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1982.

62. جمال محمد عطا، تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2013.

63. جميل نصيف النكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1985.

64. جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1984.

65. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، آوند دانش للطباعة والنشر، إيران، ط1، 2005.

66. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

67. حاتم الصكر، ترويض النص (دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

68. حاتم الصكر، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1999م.

69. حازم علي كمال الدين، القافية (دراسة صوتية جديدة)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ/1998.

70. حازم علي كمال الدين، نظرية القوة الإيقاعية في الخطاب اللغوي، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1433هـ-2013.

71. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 2003.

72. حبيب سعيد، المدخل إلى الكتاب المقدس، دار التأليف والنشر والكنيسة الأسقفية بالقاهرة مع مجمع الكنائس في الشّرق الأدنى، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، 2009.

73. حبيب موسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى (من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

74. حسن الغرفي، النشيد الأدبي، (أمل دنقل- سيرة شعرية ثقافية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1، 2003.

75. حسن الغرفي، أمل دنقل... عن التجربة والموقف، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

76. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

77. حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

78. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

79. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2015.

80. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985.

81. حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط7، 2007.

82. حلمي محمد القاعود، الحداثة العربية (المصطلح-المفهوم)، دار الاعتصام، مصر، 1988.

83. حمدي علي بدوي أحمد، جمالية المناسبة اللفظية في شعر أمل دنقل (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة نموذجا)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018.

84. حمدي مخلف الحديثي، القصيدة التشكيلية في شعر حميد سعيد، دار بيرم للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2014.

85. حميد لحميداني، بيئة النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

86. حنا مينه، الجسد بين اللذة والألم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

87. خالد الكركي، الرّموز التراثية في الشّعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرّائد، عمان، ط1، 1989.

88. خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية، دار التكوين للتأليف والتّرجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

89. خالد سلمان، الجذور والأنساغ (دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

90. خالد سليمان، المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.

91. خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

92. خالدة سعيد، فيض المعنى، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

93. خزعل الماجدي، أدب الكاك... أدب النار (دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم)، ميثولوجيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

94. خليل شكري هياس، القصيدة السّير ذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.

95. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للنشر والتوزيع، مصر، 1977.

96. ديزيريه سقال، السلطة وأثرها في الابداع الأدبي عند العرب، منشورات ميريم انطلياس، لبنان، ط1، 2020.

97. رائد الصبح، تقديس المدنس في الشعر العربي المعاصر، المركز الثقافي للكتاب، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017.

98. رجاء عيد، القول الشعري (منظورات متعددة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995.

99. رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.

100. رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النّصي)، الدّار البيضاء، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

101. رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء)، دار الهدى للثقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

102. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

103. ساسين عساف، الصورة الشّعرية ونماذجها في شعر أبو نواس، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

104. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل) ،المركز القومي للنشر ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1999.

105. سامح الرواشدة، مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص137.

106. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

107. سعد الدين كليب، وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

108. السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1991.

109. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

110. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل سيميائيات ش ش، يورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، المغرب، لبنان، ط، 2005.

111. سعيد بنكراد، سيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط3، 2012.

112. سعيد توفيق، في ماهية اللّغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

113. سعيد محمد بكور، تفكيك النّص (مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة/مقاربة بين المتنبي وأمل دنقل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014/2013.

114. سفيان الماجدي، اللّغة الشعرية في شعرية محمود درويش، دار لوبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2017.

115. سكينة إبراهيم بن عامر، طبارة ورق (كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي)، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

116. سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2004.

117. سليمان فياض، ألاعيب الذّاكرة، إعداد وتقديم: سمر إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2018.

118. سمر الدبوب، الثنائيات الضدّية (دراسات في الشّعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009.

119. سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.

120. سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة)، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2014.

121. سمير خوراني، المرآة والنافذة (دراسة في شعر سعدي يوسف)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

122. السيد إبراهيم، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

123. السيد الباز العريني، المماليك، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1967.

124. سيزا القاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ،مكتبة الأسرة ، مصر ، ط1 ، 2004

125. شارف مزاري، جمالية التلقي في القرآن الكريم (أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

126. شحات محمد عبد المجيد، بلاغة الراوي (طرائق السرد في روايات محمد البسطامي)، الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، أكتوبر 2000.

127. الشربيني شريدة، جواهر الشعر (روائع الشعر في عصوره القديمة "الجاهلي، الأموي، العباسي، الأندلسي)، جمع وترتيب وشرح، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

128. شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

129. شفيع السيد، قراءة الشّعر وبناء الدّلالة، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

130. شوقي عبد الحكيم، الحكاية الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

131. شوقي عبد الحكيم، الزير بن سالم أبو ليلى المهلهل، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2017.

132. صادق القاضي، عتبات النص الشعري في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، مؤسسة أروقة للدراسات و الترجمة و النشر ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 20163.

133. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول، الفروع)، دار الفكر اللّبناني، لبنان، ط1، 1986.

134. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.

135. صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 113.

136. صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، مصر، 1983، ج1.

137. صلاح عيد، التخييل (نظرية الشعر العربي)، سلسلة الدراسات الأدبية 4، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1993.

138. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

139. صلاح فضل، إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ، مصر ،ط1، 1988.

140. صلاح فضل، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

141. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1418ه/1997.

142. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1980.

143. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري حديث (معنى الثورة إلى ما بعد الاستقلال)، دراسة نقدية، دار الأوطان للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2013.

144. طه باقر، ملحمة كلكامش (أوديبية العراق الخالدة)، دار الوراق للنشر، العراق، ط1، 2012.

145. طه حسين، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2014.

146. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، سلسلة الشعر والشعراء، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، مصر، ط1، 2000.

147. العادل خضر، مرايا الأيام/ مرائي الصور (مقالات في اليومي والصور)، الدّار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2016.

148. عاصم محمد أمين بن عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1425ه/2005.

149. عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1425ه/ 2005.

150. عبادة عبد الرّحمان كحيلة، صقر قريش (عبد الرّحمان الدّاخل)، تقديم: محمد عبد الغني حسن، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1968.

151. عباس محمود العقاد، معاوية بن أبي سفيان، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2006.

152. عبد الاله صائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1996.

153. عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال (مفاهيم وآليات الاشتعال)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004.

154. عبد الحق بلعابد، عقبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد نفطني، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

155. عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات ناوي القصيم الأدبي، جدة، السعودية، 1415هـ.

156. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

157. عبد الرحمان بدري، الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات للنشر، الكويت، 1975.

158. عبد الرحمان بسيسو، قصيدة القناع في الشّعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج2، 1999.

159. عبد الرّحمان علي الحجي، التاريخ الأندلسي (من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة)، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

160. عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة عالم المعرفة، (كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، ع279، ذو الحجة 1422هـ، مارس 2002.

161. عبد الرضا علي، الدراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

162. عبد السلام المساوي، البنيان الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الغرب، دمشق، سوريا، 1994.

163. عبد السلام مسدّي، الأسلوب والأسلوبية، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

164. عبد العاطي كيوان، منهج التناص (مدخل في التنظير ودرس في التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1430هـ/ 2009.

165. عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

166. عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط1، 1419هـ/1998.

167. عبد العزيز الدّسوقي، في عالم المتنبي، دار الشّروق، مصر، ط2، 1408هـ-1988م.

168. عبد العزيز العيادي، المعرفة والسلطة (ميشال فوكو)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

169. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

170. عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة (دراسة في شعر اليمن الجديد)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثاني 1983.

171. عبد العزيز حمود، المرايا المحدّبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، 1998.

172. عبد العزيز حمودة، البناء الدّرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص132.

173. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النّص)، سلسلة عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع289، نوفمبر، 2003 .

174. عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية (أدبيات)، مكتبة لبنان، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1992.

175. عبد العليم إبراهيم، الاملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، مصر، ط1، 1975.

176. عبد الغفار مكاوي، ألبير كامو (محاولة لدراسة فكره الفلسفي)، دار المعارف، مصر، 1964.

177. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

178. عبد الفتاح عبد الحميد مراد، قصة الزّير سالم (أبو ليلة المهلهل الكبير)، مكتبة الجمهورية المصرية (المطبعة اليوسفية) ، د ط؟، د س؟.

179. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

180. عبد الكريم حسن، قصيدة النثر وإنتاج الدّلالة (أنسي الحاج أنموذجاً)، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

181. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007.

182. عبد الكريم مجاهد، شعرية الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، منشورات الموجة، مطبعة القرويين، المغرب، ط1، 1998.

183. عبد اللّطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار السير للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

184. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، طبعة جديدة موسعة، 2008.

185. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994

186. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

187. عبد الله بن أحمد الفيفي، فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (القصيدة-الرواية)، دار جامعة الملك سعود للنشر، السعودية، طبعة مزيدة منقحة، 1435هـ/2014م، ج2.

188. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية لنموذج معاصر، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

189. عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

190. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية (دراسة)، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

191. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983.

192. عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

193. عبد الناصر حسن محمد، سميو طيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

194. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقّي (بين ياوس وإيزر)، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002.

195. عبد الناصر هلال، الانفصال والاتصال (ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

196. عبد النّاصر هلال، آليات السّرد في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2006.

197. عبد الناصر هلال، رؤية العالم في شعر أمل دنقل، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

198. عبد الناصر هلال، شعرية المراوغة في قصيدة ما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2021،.

199. عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، آذار/مارس/الربيع 2004 إفرنجي.

200. عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، تصدير: حسن النعيمي، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، 2011.

201. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدّار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

202. عز الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1412هـ-1992م.

203. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4، 1984.

204. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

205. عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة كتابات نقدية)، القاهرة، مصر، ع199، 2011.

206. عصام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند "جوزيف عرب" (دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، دار الخليج للصحافة والنشر)، عمان، الأردن، ط1، 2017.

207. عصام كمال السيوفي، الانفعالية والبلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

208. علاء الدّين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1996.

209. علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

210. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

211. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1990.

212. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1417هـ/1997.

213. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 1423هـ/2002.

214. علي عشري زايد، قراءات في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1998.

215. عماد حاتم، النقد الأدبي (قضاياه واتجاهاته الحديثة)، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، ط2، 1994.

216. عمارة ناصر، اللغة والتأويل (مقاربة في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

217. عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط، 2002.

218. عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشّعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

219. عواد علي، غواية المتخيّل المسرحي (مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

220. فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

221. فاروق الجمال، دريم لحام (مشوار العمر)، بيروت، المطبوعات للتوزيع والنضر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

222. فاروق عبد الحكيم دربالة، الموضوع الشّعري (دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل عند أمل دنقل، محمد إبراهيم أبو سنة، محمد عفيفي مطر، فاروق شوشة، محمد مهران السّيد، أحمد سويلم)، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

223. فاضل تامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1994 .

224. فاضل ثامر، المبنى الميتا-سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، بغداد، العراق، ط1، 2013.

225. فاضل ثامر، رهانات شعراء الحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب من العراق، بغداد، العراق، ط1، 2019.

226. فاضل ثامر، شعر الحداثة (من بنية التماسك إلى فضاء الشّظى)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

227. فايز الدّاية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1990.

228. فتحي النصري، شعرية التخييل (قراءة في شعر سعدي يوسف)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2008.

229. فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1424هـ/2003.

230. فراس السواح، لغز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط8، 2002.

231. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، افريقيا الشرق، المغرب، لبنان، ط1، 2003.

232. فهمي عبد السلام، أمل دنقل (مذكرات الغرفة 8)، مركز المحروسة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2017.

233. فؤاد أفرام البستاني، المهلهل (منتخبات شعرية/درس ومنتخبات)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط6، 1983.

234. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2006.

235. فوزي عيسى، شاعر التراتيل التي لا تقبل التأويل (دراسة في أشعار سمير عبد الباقي)، سلسلة مبدع وناقد من إصدارات إقليم غرب ووسط الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1ن 2002.

236. فوزي كريم، الفضائل الموسيقية (الموسيقى والشّعر)، دار نون للشّعر، رأس الخيمة، الإمارات المتحدة، عمان، الأردن، ط1، 2015.

237. فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي (دراسية أجناسية لأدب نزار قباني)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

238. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدّار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

239. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف)، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

240. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

241. قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال، دمشق، سوريا، ط1، 1984.

242. كريم شغيدل، الشعر والفنون (دراسة في أنماط التداخل)، دار شموع للنشر للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2002.

243. كمال أبو ديب، جماليات التجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

244. كمال بوديب، جدلية الخفاء والتّجلّي (دراسات بنيوية في الشّهر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

245. لحسن عزوز، الميتا لغة في شعر أمل دنقل (ديوان أوراق الغرفة 8 أنموذجا)/ دراسة سيميائية تحليلية، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2018.

246. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية (من العتبات إلى النص)، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، ط1، 2018.

247. مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، سوريا، مصر، ط1، 2003.

248. مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات (نظريات، تجارب، رهانات)، إشراف وتنسيق وتقديم: أم الزين بنشيفة المسكيني، كلمة للنشر والتوزيع، دار الأمان، منشورات ضفاف، تونس، المغرب، الجزائر، لبنان، ط1، 2015.

249. مجموعة من المؤلفين، الحجاج (رؤى نظرية ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015.

250. محسن طميش، دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ع301، ط1، 1982.

251. محسن محمد عطية، غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية)، دار المعارف، مصر، 1991.

252. محمد السيد أحمد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانيات النص الأدبي)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

253. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1350-2004) بحث في سمات الأداء الشفهي " علم تجويد الشعر " ، النادي الأدبي ، الرياض السعودية ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2008

254. محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنيي الدلالة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

255. محمد الكواز، الجوهري (شعرية المفارقة وهاوية الشّاعر)، والشؤون الثقافية العامة، مشروع عاصمة الثقافة العربية، بغداد، العراق، ط1، 2013.

256. محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 1988.

257. محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية (مفاتيح)، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1992.

258. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار تربقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ج3.

259. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ج4.

260. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

261. محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي (التحليل النّصي للشعر)، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

262. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

263. محمد زيدان، حكاية الرّاوي في النص الشّعري (بحث في أشكال السرد الشّعري المعاصر بين النظرية والتطبيق)، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.

264. محمد سعيد العريان، قطر الندى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

265. محمد سليمان (عيال سلمان)، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015.

266. محمد سيد عبد التواب، (المخطوطة المصرية 1850)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.

267. محمد صابر عبيد. تمظهرات القصيدة الجديدة (مقاربة إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب)، عالم الكتب الحديث ، إربد ، عمان ، ط 1 ، 2013.

268. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي (دراسة موسوعية)، إشراف وجدي رزق غالي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الجيزة، مصر، ط1، 2012.

269. محمد عبد الحميد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، تقديم: عثمان موافي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

270. محمد عبد المطلب، مناورات الشّعرية، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

271. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

272. محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي–دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001.

273. محمد عزري، الرمز ودلالته في القصة الشّعبية الجزائرية (دراسة)، دار سيم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

274. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة–إبراهيم أبو سنة–حسن طلب–رفعت سلام)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.

275. محمد علي الكردي، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1992 .

276. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

277. محمد فتوح أحمد، الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978.

278. محمد فكري الجزار، العنوان وسمو طبقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

279. محمد كمال حلمي بك، أبو الطيب المتنبي (حياته وخلقه وشعره وأسلوبه)، القاهرة، مصر، إدارة مكتبة ومطبعة، 1339هـ–1921م.

280. محمد محمد حسن شارب، شرح الشواهد الشعرية أمات الكتب النّحوية (لأربعة آلاف شاهد شعري)، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1427هـ–2007، ج1.

281. محمد مصطفى بدوي، كولردج (نوابغ الفكر الغربي)، دار المعارف، مصر، ط2، 1988.

282. محمد معتصم، بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

283. محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

284. محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، تقديم: أبو بكر الغمراوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016.

285. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

286. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، 1987.

287. محمود البسيوني، تربية الذوق الجمالي، دار المعارف، مصر، 1986.

288. محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

289. محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد)، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.

290. محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2012.

291. محمود حمود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر (بنياتها ومظاهرها)، الشّركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

292. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر الغربي، مصر، ط1، 1996.

293. محمود محمد عيسي، السياق الأدبي (دراسة نقدية تطبيقية)، مكتبة ناسني، مصر، 2004.

294. محود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر، ط1، 1994.

295. مختار أبو غالي، الشعر ولغة التضاد (الرؤية -الميدان والتطبيق)، حوليات كلية الآداب (تصدر عن مجلس النشر العلمي -جامعة الكويت)، دورية علمية محكمة، الكويت، الحولية 15، الرسالة 103، 1415هـ/ 1995.

296. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 196، ذو القعدة 1415هـ/ نيسان 1995.

297. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النّص الأدبي، (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

298. مصطفى أحمد قنبر، الإهداء (دراسة في خطاب العتبات النصية)، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية الاقتصادية والسياسية، برلين، ألمانيا، ط1، 2020.

299. مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (دراسة تحليلية بلاغية)، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، 1985 .

300. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987.

301. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشّعر خاصة)، دار المعارف، مصر، ط4، 1981.

302. مصطفى مندور، اللغة بين العقل والمغامرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1974.

303. ممدوح عدوان، المتنبي في ضوء الدّراما (دراسة واجتهادات)، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

304. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

305. منير فوزي، صوة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها-قضاياها-ملامحها الفنية)، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.

306. مؤلف جماعي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، حد الكتاب العالمي، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2008.

307. ميدان الرويلي-سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

308. ميشال خليل جحا، أعلام الشّعر العربي الحديث (من أحمد شوقي إلى محمود درويش)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

309. نادر كاظم، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقّي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لسان الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2003.

310. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار السلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.

311. ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، أمانة عمان الكبرى ، الأردن ، ط 1 ، 2002 .

312. نبيل سليمان، وعي الذات والعالم (دراسات في الرواية العربية)، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ط1، 1985.

313. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

314. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1974 .

315. نجاة علي، المفارقة في قصص يوسف ادريس القصيدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

316. نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.

317. نعيم عرايدي، البناء المجسم (دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش)، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، ط1، 1991.

318. نوار مرعي، تتنوع الدلالات الرمزية في الشّعر العربي الحديث (نماذج من خليل حاوي-أدونيس-محمود درويش-بدر شاكر السياب)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

319. نوال مصطفى، نزار... وقصائد متنوعة، مركز الراية للنشر والإعلام، مصر، ط2، 2000.

320. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث/تحليل الخطاب الشعري والسّردي، التناص)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997.

321. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث/تحليل الخطاب الشعري والسّردي، التناص)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997.

322. هدى رحب العبيدي، فاعلية شعر الرفض والتمرد (أمل دنقل-عبد الرؤوف بابكر السيد)، دراسة نقدية موازنة في ضوء منهج التحليل الفاعلي، الدّار العربية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2013.

323. وسام الدويك، كافافي (الشاعر والمدينة)، دار مصر المحروسة، مصر، ط1، 2006.

324. الولي محمد، الصورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

325. وليم نظير، العادات المصرية بين الأمس واليوم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1967.

326. وهب رومية، الشّعر والناقد (من التشكيل إلى الرؤيا)، سلسلة عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع331، سبتمبر 2006.

327. ياسين النصير، الراوية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى، سوريا، ط2، 2010، ص163.

328. يمنى العيد، في القول الشّعري (الشّعرية المرجعية-الحداثة والقناع)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

329. يوسف إسكندر، هيرمنيوطقيا الشعر العربي (نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

330. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

331. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني (دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي-نزار قباني-صلاح عبد الصبور)، دار المعارف، 1995.

332. يوسف حسين توفل، الصورة الشّعرية والرمز اللوني (دراسة احصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور)، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.

333. يوسف فرحات، غرناطة في ظل بني الأحمر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج1.

334. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية (السلسلة الفلسفية)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1946.

● **رابعا : المراجع المترجمة :**

1. آلان كاسبير، التذوق السينيمائي، تر: وداد عبد الله، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة الألف كتاب "الثاني" 74)، مصر، 1989.

2. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط2، 2001.

3. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

4. أندريه بازان، ما هي السينما (نشأة السينما ولغتها)، تر: ريمون فرنسيي، مراجعة وتقديم: أحمد رخان، مكتبة الأعمال المصرية، مصر، 1968.

5. إيفوار إيفانس، موجز تاريخ الأدب الإنجليزي، تر: زاخر غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

6. برتولد بريش، جان دارك قدسية المسالخ، تر: نبيل حفار، مراجعة: سعد الله ونوس، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

7. بوريس إيخنباوم وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

8. بول ريكو، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006

9. بيبيتر أكرويد، ت. س، إليوت (سيرة حياة)، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات المتّحدة، 1999.

10. بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977.

11. ت. س. إليوت، أرض الضياع (رائعة الشّاعر)، ترجمة ودراسة: نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2011.

12. ترفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2016.

13. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري، نقد)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

14. جاك دريدا، الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينو مينولوجيا هوسرل)، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

15. جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور المغيث/ منى طلبة، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة، مصر، ع2/950، ط2، 2008.

16. جان برنسيس، المخيلة، تر: خليل الجر، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف)، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

17. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنه، بشير أو بري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا، ط4، 1985.

18. جان شاروبيسنكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، سوريا، 2000.

19. جان كوهين، اللغة الشّعرية (سلطة المعرفة الأدبية)، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

20. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي/ محمد الغمزي، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

21. جزاهام لان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

22. جورج برناردشو، جان دارك، تر: أحدم زكي بك، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنّشر، مصر، 1938.

23. جورد لايكوف/ مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، جار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

24. جوزيف إيميل موثر، الفن في القرن العشرين، تر: مهاة فرح الخوري، مراجعة: عدنان البني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1976.

25. جوليا كريستييفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

26. جون فاولز، جامع الفراشات، تر: عبد الحميد فهمي الجمال، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، ط1، 2015.

27. جون كوين، اللّغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، مصر، ط2، 2000.

28. جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، العراق، المغرب، ط1، 1985.

29. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم -عبد الجليل الأزدي- عمر حلي، المشروع القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة)، مصر، ط2، 1997.

30. جيل دولوز، الصورة-الحركة (أو فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997.

31. جيلبيران دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

32. جيمس ب كارس، الموت والوجود (دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الدّين والفلسفي والعالمي، تر: بدر الدّيب، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

33. جيمس جورج فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في السّحر والدين)، تر: نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

34. جيمس فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر)، تر: أحمد أبو زيد، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

35. خورخي لويس بورخيس، صنعة الشّعر (ست محاضرات)، تر: صالح علماني، دار الهدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، دمشق، سوريا، ط2، 2014.

36. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

37. روبرت شولز، سيمياء النص الشعري (اللغة والخطاب الأدبي)، تر: سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

38. روبرت هانس يامس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، مصر، ط1، 2004.

39. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجم له وقدم له وعلق عليه: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

40. روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992،

41. روبرت هويب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

42. روبير جاك تيبو، موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية، تر: فاطمة عبد الله محمود، مراجعة: محمود ماهر طه، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ع 482.

43. رولان بارت وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشّعرية، تر: غسان السّيد، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001.

44. رولان بارت وفيليب هامون ورايان وات وميكائيل ريفاتير، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد المعتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

45. رولان بارت، أسطوريات (أسطورة الحياة اليومية)، تر: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

46. رولان بارت، التحليل النّص (تطبيقات على نصوص من التوراة والانجيل والقصة القصيرة)، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر ومنشورات الزّمن، سوريا، المغرب، ط1، 2009.

47. رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتغرافيا)، تر: هالة نمر، مراجعة: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، مصر، ع1464.

48. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا ، ط 1 ، 2002 .

49. رولان بارت، المعنى الثالث ومقالات أخرى، ترجمه وقدم له: عزيز يوسف المطلبي، بيت الحكمة، باب المعظم، بغداد، العراق، ط1، 2011.

50. رولان بارت، درس السّيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، للنشر، المغرب، ط3، 1993، ص81.

51. رولان بارت، س/ز. ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، طرابلس، ليبيا، ط1، 2016.

52. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دار لوسوي، باريس، ط1، 1993.

53. ريجيس بلاشير، أبو الطيب المتنبي (دراسة في التاريخ الأدبي)، تر: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

54. ريكاردو بيجليا، القارئ الأخير، ترجمه من الاسبانية: أحمد عبد اللّطيف، دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2020.

55. س.و. دارسون، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، راجعه وقدم له: عناد غزوان إسماعيل، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

56. سايمون كلارك، أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية)، تر: سعيد العليمي، مراجعة: إبراهيم فتحي، المركز القومي للترجمة، دار بدائل للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ع2837، ط1، 2015.

57. ستانسلاف ليم، سولاريس، تر: محمد بدرخان، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 1999.

58. سليم نصيب ،كان صرحًا من خيال (أم كلثوم)، تر: بسام حجار، دار العين للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2019.

59. سوزان روبين سليمان-انجي كروسمان، القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، تر: حسن ناظم-علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.

60. سيجموند فرويد، الذاكرة، عرض و تقديم : مصطفى غالب منشورات مكتبة الهلال للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان، 2000

61. شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، تر: رفعت سلام، دار الشروق، مصر، ط1، 2009.

62. صابر عبيد، انفتاحات النص الشّعري (إشكالية التحويل، قضاء التحويل)، تر: محمد مردان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015.

63. صمويل كريمر، أساطير العالم القديم، تر: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1998.

64. عبد الفاتح كيليطو، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

65. غابرييل غارسيا ماركيز، خريف البطريريك، تر: محمد علي اليوسفي، دار المدى للثقافة والنشر (مكتبة نوبل 1982)، سوريا، لبنان، العراق، ط3، 2008.

66. غاستون باستلار، النّار في التحليل النّفسي، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

67. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

68. غوستاف فلوبير، ثلاث حكايات، تر: حسين كيلو، منشورات عويبدات، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

69. فريدريك نيتشه: مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذتية، سوريا، ط1، 2008.

70. فريديناند دي سوسير، علم اللغة العام (محاضرات دي سوسير)، تر: يوئيل يوسف عزير، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ط1، 1985، ص150.

71. فولفغانغ إيرز، فعل القراءة (نظرية جماليات التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني ـ الجيلالي كدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1998.

72. فيرناند هالين/ فرانك شويرفيجن/ ميشال أونان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

73. فيكتور: إيميل فرانكل، الإنسان يبحث عن المعنى (مقدمة في العلاج بالمعنى السامي بالنّفس)، تر: طلعت منصور، مراجعة وتقديم: عبد العزيز القوصي، دار القلم، الكويت، ط1، 1402هـ-1982.

74. فيليب لوجون، السّيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

75. ق. ب، ماير، يوحنا المعمدان، تعريب: القمص هرقس داود، مكتبة المحبة القبطية، الأرثوذكسية، القاهرة، مصر، ط2، 1970.

76. كريس جينكز، الثقافة البصرية، تر: بدر الدّين مصطفى، منشورات مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، مصر، ط1، 2016.

77. كريستوفر باتلر، الحداثة (مقدمة فقيرة جدا)، تر: شيماء طه الرنيدي، مراجعة، فتحي سليمان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

78. كلاوس برينكر، التحليل اللّغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، ترجمه ومهّد له وعلّق عليه: سعيد حسن بحيري، مؤسّسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010.

79. كوينتين بيل، فيرجينيا وولف (سيرة حياة)، تر: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 1993، ج1.

80. كيموكي كوريجان، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، مراجعة: هاشم النحاس، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

81. كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السّينما والفيديو (التاريخ والنظرية والممارسة)، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، مصر، ع1689، ط1، 2011.

82. كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو (التاريخ والنظرية والممارسة)، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ع1689، ط1، 2011.

83. لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1984،.

84. لوي دي جانيتي، فهم السنيما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، منشورات عيون المقالات، مراكش، ط1، 1993.

85. م.ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، تر: جميل الحسني، مراجعة موسى الخوري، المكتبة الأهلية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط، 1963.

86. مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، ترجمة تقديم وتعليق: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2012.

87. مايكل ريفاتير، سيموطيقا الشعر (دلالة القصيدة)، تر: فريال جبوري غزول، دار إلياس العصرية للطباعة والنّشر، القاهدرة، مصر، ط1، 1987.

88. مجموعة من المؤلفين، ترويض الخيال (حوارات مع 15 كاتب وكاتبة من العالم)، ترجمة وإعداد: علي عبد الأمير صالح، دار نينوى للداراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2017.

89. مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الدعوية)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

90. محمد صابر عبيد، انفتاحات النص الشعري (إشكالية التحويل... فضاء التأويل... قراءات نقدية في أنطولوجيا الشعر الرّتكماني المعاصر)، تر: محمد المودان، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2015.

91. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بلعيد العالي وعبد السلام بلعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

92. موريس بلانشو، كتاب الفاجعة، تر: عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018.

93. موريس بورا وآخرون، الخيال/الأسلوب/الحداثة، اختيار وترجمة وتقديم: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، مصر، ع85، ط2، 2009.

94. ميخائل ياختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر والنشر والتوزيع، القاهرة-باريس، مصر، ط1، 1987.

95. ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

96. ميرسيا إيلياد، ملامح من الأسطورة (دراسات اجتماعية)، تر: حاسيب كاسوحة وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1995.

97. ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.

98. ميشال فوكو، المعرفة والسّلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

99. ناتالي بييغى غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد يورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.

100. نتالي بييغي غرو، مقدمة في علم التناص، تر: بلقاسم ليباريز-الطيب بودربالة-السعيد هادف-الشريف ميهوبي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2017.

101. هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تر: رشيد بنحدو، المجس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، ع 480، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

102. هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب)، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، مراجعة: عز العرب لحكيم بناني، النايا للداراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

103. هنري باربوس، الجحيم، ترجمة وتقديم: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1987.

104. هوارد فاست، سبارتكوس (ثورة العبيد)، ترجمة: أنور المشري، راجعه: محمد المركز القومي للترجمة، مصر، ع 1341، 2016.

105. وليم هازلت، مهمة الناقد، تر: نظمي خليل، الدّار القومية، للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1962. آرتور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، آفاق للنشر والتوزيع، منشورات الخيل، بغداد، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص350-358.

106. ويندي يسير، عبقرية اللغة، تر: حمد الشمري، دار أثر للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط1، 2019.

107. يوجين أونيل، الحداد يليق بقطر الندى (مسرحية)، تر: محمود أحمد، مراجعة: على أدهم، سلسلة الألف كتاب، ع318، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1961.

- **خامسا : مراجع باللغة الأجنبية:**

108. Jonathan Suift, Gulliver's travels, naxos audio Books, Germany, 1996.

109. William morris, new from nowhere, penguin Books London, 1994.

- **سادسا : الرسائل و الأطروحات:**

1. إسلام خالد سلمان أبو غفرة، السرد في شعر أمل دنقل، إشراف: فوزي إبراهيم الحاج، رسالة ماجستير في اللّغة العربية، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 1440هـ-2018م.
2. بسمة محمد عوض الخفيفي، الرمز في شعر أمل دنقل، إشراف: عوص محمد الصالح، قدمت هذه الدّراسة استكمالا لمتطلبات درجة الاجازة العالية (الماجستير)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قاريونس، ليبيا، 2013.
3. حسين زيداني، التحليل المستقبلي للأدب (بحث مؤسس للتكوين المستقبلي للأدب ومهد للقراءة المستقبلية الأدب)، إشراف: عبد الله العشي، رسالة دكتورا دولة في نظرية الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المجاهد الحاج لخضر، باتنة، 2004/2003.
4. رفعت عبد الله حمد المرايات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي-أمل دنقل)، إشراف: محمد الشوابكة، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، جامعة مؤتة، 2014.
5. سعيد السهلي، اللّغة والدلالة في شعر أمل دنقل (مقاربة أسلوبية سيميائية)، أطروحة دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة اللّغة العربية وآدابها، إشراف أحمد الطريسي أعراب، الرباط ، المغرب ، 1989-1990.
6. شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير الآداب في اللغة العربية، إشراف: فؤاد شيخ الدين عطا، كلية الدراسات العليا، جامعة الخرطوم، السّودان، فيفري 2009.
7. عامر بن امحمد، الخطاب الشّعري العربي المعاصر (من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري-قراءة في الممارسة النّصية وتحولاتها)، إشراف: لخضر بركة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 1437/1436هـ-2016/2015م.

8. العباس عبدوش، أمل دنقل بين التراث والتجديد، إشراف: نفوسة زكريا سعيد، بحث مقدم للحصول على درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية واللغات الشرقية، 1408هـ/1988.

9. فاديا محمد سليمان، الانزياح وشعرية اللغة في تجربة الشّاعر أمل دنقل، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات اللغوية ، قسم الأدب و اللغة العربية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة تشرين ، سوريا ، 1438 هـ/ 2017.

10. متقدم الجابري، جماليات التناص في شعر أمل دنقل، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النّقد العربي المعاصر، إشراف: عبد الله العشي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 1428-1429هـ/2007-2008.

11. ملاك سعيد محمد شعبلو، رؤية الموت في شعر محمد القيسي، إشراف: سام تطوس، رسالة للحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط، الأردن، كانون الثاني، 2016.

12. نجمة إبراهيم عريبي، استدعاء شخصية زرقاء اليمامة في الشعر العربي القديم والحديث، رسالة ماجستير في الآداب بنظام الساعات المعتمدة، إشراف: شاهد أحمد الشعراوي، كلية الآداب، قيم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإسكندرية، مصر، 2016.

13. النّعاس سعيداني، الانزياح في الشّعر العربي الحديث (أمل دنقل ومحمود درويش أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل. م. د في الشّعرية العربية والنّقد الأدبي، إشراف: بلحاج كاملي، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2018/2017.

14. هاني يوسف سلامة أبو غليون، سيميائية الأهواء في السرديات الشّعرية عند أمل دنقل، إشراف: عبد الباسط أحمد مراشدة، أطروحة دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها، عمادة الدّراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، 2021/2020.

- **سابعا : المجلات والدوريات والدراسات:**

1. إبراهيم مهداوي، التأويل رافعة للمعنى في الخطاب الشّعري الحديث (قراءة تحليلية في قصيدة (السرير) لأمل دنقل في ضوء سيميائيات شارل سندرس بورس، مجلة (لغة-كلام)، مخبر اللغة والتواصل المركز الجامعي غليزان، الجزائر، ع7، سبتمبر.

2. أبو الحسن أمين مقدسي -محمد سالمي، إثر النّكسة في شعر أمل دنقل (دراسة سيميائية على ضوء منهجية مايكل ريفاتير)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة نصف سنوية دولية محكمة، جامعة تشرين، دمشق، سوريا، جامعة سمنان، إيران، السنة الحادية عشر، ع31، ربيع وصيف 1399هـ/ 2020م.

3. أحمد إسماعيل، كيف كتب أمل دنقل قصائده، مجلة أدب ونقد (مجلة كل المثقفين العرب)، يصدرها خرب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مصر، ع1، السنة الأولى، 01 يناير 1984.
4. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي (المكونات الأولى)، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي، علمية محكمة)، تراثنا الشعري (عدد خاص)، تصدر كل ثلاثة أشهر، مصر، ع2، مج4، يناير/فبراير/مارس 1984.
5. أحمد عبد الباسط هريدي، حديث مع أمل دنقل، جريدة روز اليوسف، مجلة مصرية أسبوعية، مؤسسة روز اليوسف، مصر، ع2311، 1972/09/25.
6. أحمد مرتضى عبده، قراءة خاصة (زهور وطيور، خبول أمل، مجلة القاهرة) ، مجلة القاهرة (تصدر منتصف كل شهر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر ، ع 100 ، 15 ربيع الأول 1410 هـ / 15 أكتوبر 1989 .
7. أحمد مصطفى أمين، القيم الفنية والتقنية في أعمال الكولاج للفنان منير كنعان كمدخل لإثراء تدريس التصوير في التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، ماجستير، كلية التربية الفنية، 2012.
8. أحمد موسى تصدير، مجلة جاليري 68، مصر ، ع1، السنة الأولى، أبريل/ مايو 1968.
9. أحمد ياسين، تقنية القناع الشعري، مجلة غيمان الثقافية (فصلة تعنى بالكتابة الجديدة)، صنعاء، اليمن، ج1، ع3، خريف 2007.
10. أدونيس: تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف (للحرية والابداع والتغيير)، مجلة شهرية تصدر مرة مؤقتا كل شهرين، بيروت، لبنان، ع16، تموز/آب 1971.
11. أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف (للحرية والابداع والتغيير)، مجلة شهرية تصدر مؤقتا كل شهرين، بيروت، لبنان، ع15، أيار/حزيران 1971.
12. اعتماد عبد العزيز، آخر حوار مع أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، أمل دنقل-عدد خاص، ع10، السنة الأولى، دو الحجة 1403ع/ أكتوبر 1983.
13. أمال فلاح، معرض بيكاسو الحميمي (أساليب بملامح العشيقات)، مجلة الحدث العربي والدّولي (مجلة سياسية ثقافية)، باريس، فرنسا، ع34، كانون الأول، 2003.
14. أمجد ريان، جدل الماضي والحاضر في تجربة الشّاعر أمل دنقل، مجلة الهلال (مجلة علمية تاريخية أدبية)، بمناسبة ذكرا-الرّابعة)، القاهرة، مصر، ع5، 1 مايو 1987.
15. أمل دنقل (شاعر الرّفض الأول)، مجلة فكر الثقافية، مجلة تفاعلية فصلية تعنى بالثقافة والفكر والأدب والعلوم والفنون، الرياض، السعودية، ع30، أكتوبر 2020.
16. أمل دنقل، اعتراف، مجلة الآداب، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، بيروت، لبنان، العدد العاشر، تشرين الأول (أكتوبر)، 1964، السنة 12.

17. أمل دنقل، أغنية الكعكة الحجرية (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع3، آذار/مارس، 1972، السنة العشرون.
18. أمل دنقل، الحداد يليق بقطر الندى (مهداة إلى القدس المأسورة)، مجلة الهلال، مصر، السنة السابعة والسبعون، ع12، أول ديسمبر 1969.
19. أمل دنقل، الموت في لوحات، مجلة جاليري 68، ع1، السنة الأولى، أبريل/ مايو 1968.
20. أمل دنقل، الهجرة إلى الدّاخل (قصيدة)، مجلة (المجلة)، سجل الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع166، أكتوبر (تشرين الأول)، السّنة الرّابعة عشرة، 1970.
21. أمل دنقل، انتظار، مجلة الآداب، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع2، شباط (فبراير 1973)، السنة 21.
22. أمل دنقل، بكائية إلى تل الزعتر، مجلة الهلال (مجلة شهرية تصدر عن دار الهلال)، مصر، ع2، فبراير 1977.
23. أمل دنقل، جيل بعد جيل، مجلة الآداب (كلية شهرية تعنى بشؤون الفكر)، اليوبيل الفظي (عدد خاص)، ع12، كانون الأول (ديسمبر)، 1977.
24. أمل دنقل، حكاية المدينة الفضية، المجلة (سجل الثقافة الرّفيعة)، تصدر مرة كل شهر، مصر، ع57، السّنة الخامسة، جمادى الأولى-أكتوبر 1961.
25. أمل دنقل، حوار مع الشاعر (أمل)، مجلة البيان (مجلة أدبية شهرية)، رابطة الأدباء الكويتيين، الكويت، ع129، 01 ديسمبر 1976.
26. أمل دنقل، رسالة من الشمال، مجلة الشعر (مجلة شهرية للشعر العربي، الثقافة والإرشاد القومي)، عدد 6، 1 يونيو 1964.
27. أمل دنقل، رسوم في بهو عربي (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، مصر، ع6، حزيران (يونيو)، 1975.
28. أمل دنقل، سِفر ألف دال، (قصيدة)، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع 11/10، أكتوبر/ نوفمبر، السنة الثالثة والعشرون، 1975.
29. أمل دنقل، قصيدة الطيور، مجلة الثقافة الجديدة (مجلة شهرية)، الرباط، المغرب، ع25، السّنة 6، 1982.
30. أمل دنقل، قصيدة زهور، مجلّة الدّوحة (مجلّة شهرية ثقافية جامعة)، وزارة الإعلام، قطر، ع 79، رمضان 1402 هـ/ يوليو 1982.
31. أمل دنقل، قصيدة مراثي، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، بيروت، لبنان، ع11، تشرين الثاني (نوفمبر)، السّنة 27، 1979.
32. أمل دنقل، موت مغنية مغمورة، مجلة الآداب (مجلة شهرية) تعنى شؤون الفكر، بيروت، لبنان، ع10، تشرين الأول (أكتوبر)، السنة الخامسة عشرة، 1967.

33. أمل دنقل، نقوش في بهو عربي، مجلة الآداب (مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر)، ع6، السّنة الثالثة والعشرون، حزيران (يونيو)، 1975.

34. أمل دنقل، وداعا ديسمبر (قصيدة)، مجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، مجلة الاتحاد العام للكتاب والصّحفيين الفلسطينيين ومؤسسة مليسان للصحافة والنّشر والتوزيع، قبرص، ع1، يناير1981، ص16-18.

35. أمل دنقل، يوميات أبي نواس (قصيدة)، مجلة العربي (مجلة عربية مصورة شهرية جامعة)، وزارة الإعلام، الكويت، ع353، محرم، 1400هـ/ ديسمبر/ كانون الأول 1979.

36. آمنة زيتون، أشكال حضور الذات الشاعرة في شعر عثمان لوصيف، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع 50، مجلد أ، ديسمبر، 2018.

37. إيمان الزّيات، فن الاستهلال وآلياته، مجلّة ناصية الإبداع، (مجلة أسبوعية أدبية) تصدر عن المعجز العربي، ع 2، مارس 2019، مصر.

38. بهاء جاهين، أمل أغسطس والإسكندرية، جريدة الأهرام ملحق الجمعة/ قضايا وآراء، عدد 48472، الجمعة 22 ذو الحجة 1440هـ/ 23 أوت 2019.

39. جابر عصفور، إسكندرية أمل دنقل، جريدة الأهرام اليومي، القاهرة، مصر، ع 47534، 27 يناير 2017.

40. جابر عصفور، الجنوبي، مجلة العربي (مجلة شهرية ثقافية مصورة يكتبها عرب ليقرأها كل العرب)، وزارة الاعلام، الكويت، ع 598، رمضان 1429هـ/ سبتمبر 2008

41. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، مجلة فصول (عدد الحداثة في اللغة والأدب/ الجزء الثاني)، مجلة النقد الأدبي (تصدر كل ثلاثة أشهر)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 4، مج 4، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، 1984.

42. جابر عصفور، من بدايات أمل دنقل الشّعرية، مجلة العربي، مجلة ثقافية مصورة شهرية، وزارة الإعلام، الكويت. ع 479 ، نوفمبر ، 1998 .

43. جابر قميحة، الوصايا العشر بين الولاء التّراثي والاسقاط السّياسي، مجلة الشعر (مجلة شهرية للشعر العربي)، مصر، ع59، يونيو، 1990.

44. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع3، يناير/مارس، مج 25، الكويت، 1997.

45. جهاد يوسف العرجا، أدوات النفي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، (مجلة علمية محكمة نصف سنوية)، غزة، فلسطين، ع1، رمضان 1423هـ/ تشرين الأول 2002.

46. جيهان أحمد إبراهيم السجيني، زرقاء اليمامة بين أمل دنقل وعز الدّين المناصرة (موازنة فنية)، المجلة العلمية، كلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر، ع19، ربيع 2016.

47. حاتم الصكر، حق التأويل وحدوده، مجلة دبي الثقافية (أدب–فن–فكر)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ع 25، السنة 3، يونيو 2007.

48. حامد صدقي، فؤاد عبد الله زاده، صوت المتنبي في تجربة أمل دنقل الشّعرية، مجلة أهل البيت عليهم السلام (مجلة فصلية محكمة)، جامعة أهل البيت، كربلاء المقدسة، العراق، ع12، السنة السادسة، 1422هـ/أيلول 2012م.

49. حامد محمد عبد العزيز أيوب، ديوان (تعليق على ما حدث) لأمل دنقل، (دراسة نحوية دلالية)، المجلة العلمية بكلية الآداب، مجلة علمية ربع سنوية محكمة، كلية الآداب، جامعة طنطا، مصر، المجلد 2014، ع27، شتاء 2014.

50. حبيبة العلوي، عن النقد الجيني وآفاق التعامل مع المخطوطات والمسودات الأدبية بالعالم العربي، مجلة بحوث سيميائية (دورة علية سنوية محكمة، ع 6، 2009.

51. حسن طالب، امل دنقل (حياته وأدبه ومأساته)، مجلة الدّوحة (مجلة شهرية ثقافية جامعة)، وزارة الإعلام، قطر، ع91، 1 يونيو/ رمضان 3–14هـ–1983.

52. حسن لشكر، النسق الرمزي التراثي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة المناهل (مجلة فصلية)، وزارة الثقافة المغربية، المغرب، ع56، السّنة 22، 22 جمادى الأولى 1418هـ/1 ديسمبر 1997.

53. حسين عيد، أمل دنقل (الفارس الذي رحل)، مجلة إبداع (مجلّة الأدب والفن)، أمل دنقل (عدد خاص)، القاهرة، مصر، ع 10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ/أكتوبر 1983.

54. حسين ميرزائي –سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، مجلة، دراسات في الأدب المعاصر (فضيلة/ جامعة آزار الإسلامية، طهران، إيران، ع 9، السنة الثالثة، 1431هـ/2009، مج 3.

55. حمدة خلف مقبل العنزي، المقاربة التداولية في الشّعر العربي المعاصر (قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل نموذجا)، حولية كلية اللغة العربية بجرجا (مجلة علمية محكمة)، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر، ع24، ج14، 1442هـ/2020.

56. حمدة خلف مقبل العنزي، المقاربة التداولية في الشّعر العربي المعاصر (قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل نموذجا)، حولية كلية اللّغة العربية، جرجا، مصر، ع24، ج14، 1442هـ/ 2020م.

57. حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلّة علامات في النقد، (مجلة شهرية)، النادي الأدبيّ جدّة، السعودية، ج 46، م12، شوال 1423 هـ/ ديسمبر 2002.

58. حنان إبراهيم عمايرة، التماسك والاتساق النصي في قصيدة (الورقة الأخيرة... الجنوبي) للشاعر أمل دنقل، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج26، ع2، 2018.

59. حنان إسماعيل العمايرة، استراتيجيات الخطاب اللغوي في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة اتحاد الجاهات العربية للآداب، (مجلة علمية نصف سوية محكمة)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج 14، ع1، رجب 1438هـ/2017.

60. حنان عمايرة، استراتيجيات الخطاب اللغوي في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب (مجلة علمية نصف سنوية محكمة)، تصدر عن اتحاد الجامعات العربية، الأردن، مج14، ع1، رجب 438هـ/2017.

61. ختام عثمان الخولي، أيقونة الخيول في نص أمل دنقل "الخيول"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية (مجلة علمية متخصصة محكمة)، الجامعة الأردنية، الأردن، مج40، ع3، 2003.

62. ذياب شاهين، نص الطيور للشاعر المصري أمل دنقل، مجلة غيمان الثقافية، (فصلية تعنى بالكتابة الجديدة)، صنعاء، اليمن، ع6، شتاء 2008.

63. رائد فؤاد طالب الرديني، المفارقة في شعر الجنوسة عن القصيدة العربية المعاصرة (دراسة وتطبيق)، مجلة العربية والترجمة، بيروت، لبنان، ع26، مج8، 2016.

64. رجب أحمد عبد الرحيم حسن، الأفعال الكلامية ودورها في تداول الخطاب الشعري عند أمل دنقل في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، جامعة الأزهر، مصر، ع25، 1442هـ/2021.

65. رجب أحمد عبد الرحيم، الصبغة التراثية في تشكيل عناوين القصائد عند أمل دنقل، مجلة الدراسات العربية (دورية، علمية محكمة)، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، ع7، مج 37، شتاء وربيع 2018.

66. رحاب لفتة حمود الدّهلكي، التناص مع الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية التربية للعلوم الإنسانية (ابن رشد)، جامعة بغداد، مج1، ع211، (30 يونبو/حزيران 2014).

67. رحاب لفنة حمود الدّهلكي، الأساليب البلاغية في تشكيل الصورة الشعرية عند أمل دنقل، مجلة آداب المستنصرية (كلية التربية الأساسية)، العراق، ج25، ع103، 2019.

68. رمضان رضائي، دلالة الموت في شعر أمل دنقل، مجلة كلية الشرعية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع33، 2017.

69. زاهية راكن، جمالية التشكيل الشّعري في قصيدة السرير، مجلة الخطاب (نصف سنوية)، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، مج12، ع25، 2017.

70. زيد خليل قرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص (دراسة تطبيقية)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث، غزة، فلسطين، مج 17، ع1، 31 يناير/كانون الثاني 2009.

71. سارا زيد محمود/طاهر مصطفى علي، أسلوب الحوار الشعري في أسلوب أمل دنقل، مجلة الآداب (مجلة علمية محكمة فصلية)، كلية الآداب والعلوم، جامعة بغداد، بغداد، ع125، 1439هـ/2018.

72. ساسي خشبة، أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، مصر، أمل دنقل (عدد خاص)، ع10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ-أكتوبر 1983.

73. سعاد شريف، جمالية القناع في شعر أمل دنقل، مجلة المعيار في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية الثقافية، (مجلة دورية محكمة)، المركز الجامعي تيسمسيلت، ع8، مح 4، 2013.

74. السعيد نعيم شريف محمد ناصر، التشكيل البصري في ديوان الغرفة 8 لأمل دنقل، مجلة جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، مصر، ج4، ع25، 1442هـ/ 2021م.

75. سعيداني النّعاس، انزياح الرؤيا (النّسق الثقافي: قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل)، مجلة تاريخ العلوم (دورية علمية محكمة، جامعة الجلفة بالتنسيق العلمي على مخبر الدّراسات التاريخية المتوسطية بجامعة المدية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع5، مج3، 2016/9/1.

76. سكينة قدور، هزيمة 7، في الشعر العربي المعاصر (قراءة في قصيدة البكاء بين زرقاء اليمامة (مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، مج 23، ع1، 2008/4/15.

77. سلامة آدم، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع عدد خاص (مجلة الأدب والفن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 10، س1، 1983.

78. سمير غريب، الحرف ودهشة الإبداع، مجلة العربي (مجلة شهرية ثقافية مصورة يكتبها ليقرأها كل العرب)، وزارة الإعلام، الكويت، ع501، أوت 2000.

79. سوادي فرج مكلف، الورقة الأولى لأمل دنقل (الرمز والدلالة)، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، العراق، ع1، 2006، مج 31.

80. سوسو مراد يوسف أبو عمر، قراءة سيميائية في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، مصر، ع74، 2014.

81. سيد البحراوي، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، مجلة نزوى (مجلة فصلية ثقافية)، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، مسقط، عمان، ع5، يناير 1996م-شعبان 1416هـ.

82. سيد رضا مير احمدي/علي نجفي إيوكي/زهراء سهرابي كيا، تحليل المقومات الأسلوبية لقصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) للشاعر أمل دنقل، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها (نصف سنوية محكمة)، جامعة سمنان، جامعة تشرين، اللّاذقية، سوريا، إيران، ع24، خريف وشتاء 1395هـ/2016.

83. سيد رضا ميرأ حمدي-علي نجفي أيوكي-زهر سهرابي كيا، دراسة قصيدة " من مذكرات المتنبي في مصر "من منظور أسلوبي، مجلة بحوث في اللغة العربية (نصف سنوية علمية محكمة)، كلية اللغات الأجنبية، جامعة أصفهان، إيران، ع15، خريف/شتاء 1438هـ ق /1395 هـ. ش.

84. سيد عثمان، حوار مع الشاعر أمل دنقل، مجلة البيان (مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت)، الكويت، ع129، كانون الأول (ديسمبر)، 1976.

85. شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشّاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنّص الأدبي)، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 07-08 نوفمبر 2000.

86. شذى خلف حسين، دراسة موازنة بين قصيدة (شباك رفيقة لبدر شاكر السياب) وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى لأمل دنقل)، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، العراق، المجلد 2012، ع101، 30 سبتمبر/أيلول 2012.

87. شربل داغر، القافية دليلاً (الخروج من النظام وابتداء القصيدة من الشّاعر، مجلة الكرمل (مركز خليل السكاكيني الثقافي)، ع 77.

88. شعبان سليم، أمل دنقل (علامة فارقة على خريطة الشّعر المعاصر)، مجلة الموقف الأدبي، (مجلة أدبية شهرية)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ع502، السنة الثانية والأربعون، شباط 2013.

89. صادق هاشمي أمجد-نادي ثقيل بور-لاله مولى زاده-جعفر عموري، الفضاء الكرونوتوبي في شعر أمل دنقل (دراسة قصيدة: من مذكرات المتنبي، نموذجا، مجلة أهل البيت (عليهم السلام)، مجلة فصلية محكمة، جامعة أهل البيت، كربلاء المقدسة، العراق، ع37، (31 ديسمبر/كانون الأول 2018).

90. صباح علي الأسمري، النسق الثقافي في قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل، مجلة الدراسات العربية (دولية علمية محكمة)، جامعة المنيا، كلية دار العلوم، مصر، مج34، ع3، صيف وخريف 2016.

91. صبيحة حسن طعيس، الدلالات التداولية للجملة الطلبية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، جامعة الإسكندرية، مصر، مج 3، ع1، أفريل 2008.

92. صليحة سبقاق، التكثيف الدّلالي وشعرية الأصوات في (زهور) لأمل دنقل دراسة في منظور أسلوبية التلقي، مجلة الآداب واللغات (مجلة علمية محكمة دولية نصف سنوية)، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، مج6، ع1، 11 جوان 2020.

93. صليحة سبقاق، المفارقة اللفظية في قصيدة لا تصالح (من الابراز إلى النقش الغائر)، مجلة آداب، جامعة ذي قار، العراق، ع23، 2017.

94. طارق مختار سعد، ثنائية الحضور والغياب وتعددية النسق المعرفي في الشّعر العربي المعاصر "رثاء طه حسين أنموذجا"، مجلة الدراسات العربية، مجلة محكمة نصف سنوية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، ج36، ع4، صيف/خريف 2017.

95. الطاهر وعزيز، كلود ليفي شتراوس (الخرافة الغيورة)، مجلة المناظرة (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج، الرّباط، المغرب، ع3، السّنة الثانية، ذو الحجة 1410هـ/1990م.

96. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان ليسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني (السيمياء والنّص الأدبي)، قسم الأدب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 16/15 أفريل 2002.

97. عبد الجليل حسن صرصور/حسن البنداري/ عبلة سلمان ثابت، التقانات الدرامية في الشعر الفلسطيني الحداثي، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، فلسطين، مج10، ع2، 2008.

98. عبد الحق بلعابد: كينونة الشعر القصوى (قصيدة "أنا" تسأل وتجيب)، مجلة نقد (فصلية تعنى بنقد الشعر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ع4، أكتوبر 2007.

99. عبد الرحمان عبد السلام محمود، البنى الحاكمة في قصيدة "من أوراق أبي نواس" لأمل دنقل (تأويل سيميائي باطني)، مجلة فصل الخطاب، مخبر الخطاب الحجاجي، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، ع2، جوان 2021، مج10.

100. عبد السلام المساوي، المتخيل الشعري عند أمل دنقل، مجلة نزوى (فصلية ثقافية)، مسقط، عُمان، ع38، أفريل 2004، صفر 1425.

101. عبد العزيز المقالح، أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة ابداع (مجلة الأدب والفن)، (أمل دنقل عدد خاص)، مصر، ع 10، السنة الأولى أكتوبر 1983-ذو الحجة 1403هـ.

102. عبد القادر دامخي، ثنائية السكون والحركة في المقدمة الغزلية (يا ليل الصب متى غده) للحصري/ دراسة تحليلية، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر، الجزائر، 1999، مج 26.

103. عبد الكريم محمد الشريف، الرغبة المستحيلة، مجلة الأثر (مجلة دورية نصف سنوية) تعنى بالدراسات الأدبية واللغوية). جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع1، مج1، 2002.

104. عبلة الرّويني، لحظة ميلاد عمر أمل دنقل، مجلة الهلال (مجلة علمية شهرية ثقافية)، مصر، ع12، 1 ديسمبر 1989.

105. عبود عطية، رينوار (الجسر الجديد)، مجلة العربي، (مجلة ثقافية شهرية مصورة)، وزارة الاعلام، الكويت، ع 598، سبتمبر 2008.

106. علي جعفر العلاق، بنية القناع (قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا)، مجلة علامات في النقد، ع 25، الجزء الخامس والعشرون، مج 7، جدة، السعودية، جمادى الأولى 1418هـ-سبتمبر 1997م.

107. علي نجفي إيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر أمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية، وآدابها، فصيلة محكمة، جامعة تشرين، دمشق، سوريا، جامعة سمنان، إيران، ع13، ربيع 1392هـ-2013.

108. غالية خوجة، أمل دنقل شاعر الناس، مجلة دبي الثقافية (أدب -فن-فكر)، دار الهدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ع 58، مارس 2010.

109. فاتح محمد أبو بكر أبو زيان/فليح مضحي السّامرائي، سيميائية التداخل النصي في شعر أمل دنقل، المؤتمر الدولي الثالث للدراسات اللغوية، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 7/6 ديسمبر 2017.

110. فاروق شوشة، شاعر الحراب المدينة، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، امل دنقل (عدد خاص)، القاهرة، مصر، ع 10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ/ أكتوبر 1983.

111. فاطمة علي عبود، البنية الدراسية ورؤية العالم الشّعرية عند أمل دنقل، مجلة البيان الأدبية (أدبية شهرية)، رابطة الأدباء الكويتيين منذ عام 1966)، الكويت، ع 602، سبتمبر 2020.

112. فايزة أحمد مصلح الحربي، السّرد الحكائي في الشّعر العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: محمد صالح جمال بدري، جماعة أم القرى، كلية اللّغة العربية، قسم الدراسات العليا فرع الأدب، 2008/1429.

113. فخري صالح، الرمز التاريخي ولعبة الأقنعة (ملف أمدل دنقل، عشرون عاما على غياب أمل دنقل)، مجلة الكرمل (فصلية ثقافية)، مجلة الاتحاد العام للكتاب، الصحفيين الفلسطينيين، فلسطين، ع76-77، صيف وخريف 2003.

114. فراس عبد الجليل الشاروط، المشاهد واللقطات المصورة بالأسود والأبيض في سياق الفيلم الملون، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مجلة علمية محكمة، كلية التربية، العراق، ع2، 2009، مج8.

115. فهمي عبد السلام، شجر الكلام، كلام المشاجرة (دفاعا عن الراحل الكبير أمل دنقل الإنسان والشاعر)، مجلة الهلال (مجلة ثقافية شهرية)، دار الهلال للصحافة والطباعة والنشر، مصر، ع 6، أول يونيو 2000/صفر 1420، العام السابع بعد المائة.

116. فؤاد درارة، الحادثة أو الاستلاء على الحبّ بالقوّة، مجلة العربي، الكويت، ع 432، نوفمبر 1994.

117. كامل عبد الموجود محمد الصاوي، الأرض في الشعر الحر (القضية والرؤى الفنية)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الآداب، إشراف: على عبد المعطي البطل/صفوت عبد الله عبد الرحيم، جامعة المنيا، كلية الآداب، مصر، 1407هـ/1987.

118. كمال أبو ديب، هشاشة الجسد/ صلابة الروح (في جنازة ثانية لأمل دنقل)، مجلة ثقافات (مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب)، جامعة البحرين، ع14، 2005.

119. لارا مخول، تحولات لغة هيرمينوطيقا كتابة (نموذج "كتابة العشق" لـ: ديزيره سقال، مجلة كتابات معاصرة (مجلة الابداع والعلوم الإنسانية)، بيروت، لبنان، ع87، مج22، شباط، آذار 2013.

120. ماهر فؤاد إبراهيم الجبالي، ظاهرة الصمت في شعر أمل دنقل (ديوان أوراق الغرقة 8 أنموذجا)، مجلة جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، مصر، ج6، ع24، 1441هـ/ 2020م.

121. محروس السيد بريك، التأويل النحوي الدّلالي لعتبات النص الشعري (دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل)، مجلة الكوفة (مجلة دولية تصدر بدعم من جامعة الكوفة)، العراق، عدد01، مج11 ، 2017 .

122. محمد السّيد حسن حسين، قصيدة (لا أبكيه) لأمل دنقل (دراسة نقدية أسلوبية)، مجلة الذّاكرة (دورية علمية محكمة)، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الجزائري، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع11، جوان 2018.

123. محمد حسن مصطفى، عرفت هذه المدينة الدخانية (أمل دنقل في السويس صفحات مجهولة)، مجلة الرافد الثقافية، مجلة ثقافية شهرية جامعة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات المتحدة، ع230، أكتوبر 2016.

124. محمد علي آذرست/محمد حسن فؤاديان، الصورة الفنية وآلياتها في قصيدة الخيول للشاعر أمل دنقل، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع41، كانون الأول، 2015.

125. محمد فكري الجزار، استراتيجيات الشّعرية في قصيدة أمل دنقل، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، علمية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع64، صنف 2004.

126. محمد ماجد الدّخيل، اللون في الأعمال الكاملة للشاعر أمل دنقل، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، جامعة العلوم الإسلامية، الأردن، ع1، كانون الثاني، ربيع الأول، 2016، مج3.

127. محمد ماجد مجلي الدّخيل، توظيف التراث الأسطوري في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشاعر أمل دنقل، مجلة قراءات (مجلة علمية أكاديمية محكمة دورية سنوية تعنى بالدّراسات النقدية والأدبية واللّغوية)، كلية الآداب واللّغات، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، مج2، ع2، ديسمبر 2011.

128. محمد مشعل الطوير في شعرية النّبوءة بين الرؤية والرؤيا 'تجليات زرقاء اليمامة في الشعر العربي المعاصر)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، ع2، رجب 1430هـ-يونية 2009.

129. محمود أحمد العشيري، قراءة في قصيدة السرير، مجلة وإبداع (مجلة الأدب والفن)، تصدر أول كل شهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع5، مايو 1994.

130. محمود خليف خضير الحياني/ عبد الرحمان محمد محمود، الانبعاث الأسطوري للغداء قصيدة كلمات سباركوس الأخيرة للشاعر أمل دنقل نموذجا، مجلة مهد اللغات (دورية دولية أكاديمية محكمة فصلية في اللسانيات والتعليمية والأدب)، كلية اللغات الأجنبية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشّلف، الجزائر، ع4، مج 2، 2020.

131. محمود عبد الوهاب، حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل، مجلة أدب ونقد (مجلة كل المثقفين العرب)، يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، (ملف العدد: أمل دنقل)، مصر، ع 13، السنة الثانية، يونيو/ يوليو 1985.

132. محمود فرغلي علي، قصيدة القناع والثنائية المراوغة (قصيدة من أوراق أبو نواس لأمل دنقل نموذجا)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع32، 31 ديسمبر/ كانون الأول 2018.

133. محي الدين محسب، المقاربة الإدراكية للرمزية الصوتية (شعرية الاشتقاق في تجربة الشاعر أمل دنقل)، مجلة أنساق (مجلة فصلية علمية محكمة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، قطر، ع1، مايو 2017، مج1.

134. مدحت الجيار، أقانيم الشعر عند أمل دنقل، مجلة إبداع (مجلة الأدب والفن)، عدد خاص (أمل دنقل)، مصر، ع 10، السنة الأولى، ذو الحجة 1403هـ-أكتوبر 1983.

135. منصور بن محسن ضباب، بنية النص ورؤية العالم في أروقة الغرفة 8 من منظور البنيوية التكوينية (قصيدة الخيول أنموذجا)، مجلة الدّراسات العربية (دورية علمية محكمة)، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، مج38، ع3، يوليو 2018.

136. منصور محسن ضباب، صورة الموت في النص الشّعري بين فيديريكو غارثيا لوركاو وأمل دنقل (دراسة مقارنة)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، مج26، ع1، 2018.

137. مهين عنافجة/صادق إبراهيم كاوري، أمل دنقل والتغيير الدّلالي في ظل الرفض (قراءة بنيوية وصفية)، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، مجلة علمية محكمة، تصدر عن الكلية الإسلامية الجامعة، النّجف، العراق، ع1، السنة الأولى، 1427هـ-2006.

138. مهين عنافجة/صادق إبراهيمي كاوري، الدلالة المعجمية في قصيدة لا تصالح لأمل دنقل، مجلة اللغة العربية وآدابها (علمية محكمة)، مجلة وطنية علمية فصلية محكمة تصدر عن كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، ع1، السنة 12، ربيع 1438هـ/2017.

139. ميمونة محمد مدخلي، سيميائية اللّون في قصيدة (ضد من) لأمل دنقل، مجلة كلية دار العلوم، جامعة الغيوم، مصر، ع47، شتاء 2017.

140. ندى إبراهيم المقدح، رمزية الهروب والتقنع عند أمل دنقل (قصيدة سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) أنموذجا، مجلة الحداثة (فصلية ثقافية محكمة تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة)، بيروت، لبنان، ع212 /211، صيف وخريف 2020.

141. نسيم مجلي، القيم التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة القاهرة (أدب، فكر، فن)، تصدر منتصف كل شهر، القاهرة، مصر، ع73، ذو القعدة 1407هـ/15 يوليو 1987.

142. نسيم مجلي، أمل دنقل (أمير شعراء الرفض، الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل) ، مجلة أدب و نقد (مجلة كل المثقفين العرب) ، شهرية تصدر منتصف كل شهر ، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، ملف العدد: (أمل دنقل)، مصر، ع13، السنة الثانية، يونيه/يوليو 1985

143. نعيم عموري، موتيف الإمام حسين (ع) في شعر فاروق جويدة، مجلة مركز دراسات الكوفة (مجلة فضيلة محكمة تهتم بالبحوث العلمية والإنسانية)، الكوفة، العراق، ع37، ج1، 2015.

144. نوال أقطي، الإيقاع الدّلالي في قصيدة (ميتة عصرية) لـ: (أمل دنقل)، مجلة المدونة (أكاديمية محكمو سداسية)، مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية، كلية الآداب واللّغات، جامعة البليدة 2، مج8، ع1، مارس 2021.

145. هشام تومي، استشراف الآتي عبر تقنية القناع (قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، مجلة أبوبيوس (مجلة الآداب واللغات)، جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، مج2، ع1، 2015/01/15.

146. هوزان حسين صالح، أنماط القافية في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية دولية محكمة، جامعة تشرين، سوريا، جامعة سمنان، إيران، السنة التاسعة، ع28، خريف وشتاء 1397هـ-2019م.

147. ورقاء يحي قاسم المعاضيدي، الرمز التراثي (قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، مجلة التربية والعلم (مجلة علمية للبحوث التربوية والإنسانية)، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، مج17، ع1، 31 مارس آذار، 2010.

148. وليد خزندار، عن أمل دنقل، مجلة الكرمل (فصيلة ثقافية)، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، ع10، 1983.

149. وليد شميط، حوار مع الشّاعر أمل دنقل، مجلة الأسبوع العربي، مجلة أسبوعية سياسية اجتماعية محلية، ع3، 1974/02/25.

150. يوسف أبو رية، الأدباء والفنانون المصريون في تأبين الشّاعر أمل دنقل، مجلة البيان (مجلة شهرية فكرية)، رابطة الأدباء، الكويت، ع210، ذو الحجة 1403هـ/سبتمبر/أيلول 1983.

- **ثامنا : كتب و دراسات مخطوطة:**

1. عبد القادر دامخي، الدلالة المائية في قصيدة (مضناك جفاه مرقده) لأحمد شوقي (دراسة تحليلية في الجذور اللغوية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، مخطوط .
2. عبد الكريم الشّريف، نحن والحضارة، كتاب مخطوط، الجزائر، 2021، مهدى من الكاتب إلى الباحث ،(423 صفحة) .
3. عز الدين ميهوبي، أفعى أورشليم "من مكابدات المغيلي إلى طوائف كيفونيم" (رواية) ، مخطوط رواية مهداة إلى الباحث من الرّوائي، 2021/10/21،(702 صفحة).

- **تاسعا : البصريات والصوتيات:**

1. أحمد القلش، أمل دنقل (أمير شعراء الرفض)، فيلم تسجيلي مصور، قناة النيل الثقافية، 2014/09/17.
2. أحمد فؤاد، الشاعر أمل دنقل (حلقة خاصة)، برنامج حبايبنا، قناة دريم الفضائية المصرية، 2010/07/15.
3. أيمن الجازوي/ كريستينا بوكيلين، أمل دنقل، برنامج بصمات، قناة الجزيرة الوثائقية، الدوحة، قطر، 20 مايو 2010.
4. تسجيل صوتي مع شقيق الشاعر أمل دنقل (أنس دنقل) عبر الهاتف بتاريخ 2021/02/21.
5. دينا أبو زيد، حبر على الرصيف (أمل دنقل الجنوبي الذي تغنت به الثورات)، قناة الغد، القاهرة، مصر، 2019/12/14.
6. رفعت سلام، أمل دنقل، برنامج خارج النص، قناة الجزيرة، قطر، 2018/09/16.

7. عطيات الأبنودي، حديث الغرفة رقم 8 مع الشاعر أمل دنقل، فيديو تسجيلي، 1990، 27 دقيقة، تصوير سينيمائي: محسن نصر وطارق، التلمساني الموسيقى التصويرية: عدلي فخري، إنتاج أبنود فيلم، القاهرة، مصر. هو حديث مع الشاعر أمل دنقل أجرته المخرجة في حجرته بالمستشفى، حيث كان جسده يواجه الموت بشجاعة؛ ولكن روحه تستعصي على الفناء.

8. عمرو عبد الحميد، في ذكرى رحيل أمل دنقل، رأي عام (برنامج تلفزيوني)، قناة TEN الفضائية، مصر، 21 ماي 2017.

9. فاروق شوشة، حوار مع أمل دنقل وعبد الرحمان الأبنودي، برنامج أمسية ثقافية، (برنامج تلفزيوني ثقافي)، القناة الثقافية الفضائية، مصر، 1983.

10. قصواء الخلالي، الكاتبة عبلة الرويني في ضيافة صالون المساء، برنامج المساء مع قصواء، قناة TEN، مصر 2019/11/08.

11. مدحت كساب، أمل دنقل، شاعر الرفض الأول، برنامج خارج النص، قناة الجزيرة الفضائية، الدوحة، قطر، 2018/09/16.

12. مراسلون، أدب السجون (محمد الماغوط)، برنامج أدب السجون، قناة الجزيرة القضائية، الدّوحة، قطر، 11 نيسان 2006.

13. ياسين عدنان، عبد العزيز مخيون (لقاء)، برنامج بيت ياسين، قناة الغد الفضائية، مصر، 2018/11/09.

****

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصل الثاني

احتدام الذاكرة بالحضور الغلاب

الباب الثاني

الإبحار في مشهدية الموت والاحتضار

(ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة / ديوان: تعليق على ما حدث)

الفصل الأول

العاصفة القاصفة والتوحد (ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

الفصل الثاني

الاكتواء بجمر الهزيمة البين الخبيء(ديوان :تعليق على ماحدث)

الباب الثالث

السّير باتجاه الفردوس الحلمي

(ديوان: العهد الآتي / ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس / ديوان: أوراق الغرفة 8)

الفصل الأول:

الجنوح والتوق إلى إيمان جديد(ديوان : العهد الآتي)

الفصل الثاني

الالتئام والالتغام في الثورية (ديوان : أقوال جديدة عن حرب البسوس)

الفصـل الثالـث

فردوس الطفولة المفقودة(ديوان أوراق الغرفة رقم 8)

كلمات مفتاحية:

لغة ثانية، القارئ النموذجي، أمل دنقل، الزمن الثقافي، إنتاج الدلالة.

ملخص:

عندما نصل إلى مستوى الدّلالة القابلة للتأويل ونذكر أنّ التأويل يمتلك حساسية الانفتاح التي تجعلنا نميّز بين قراءة النصّ واقتحامه ومقاومته؛ فالنص الشّعري يجعل اللغة رموزًا وشفراتٍ وأسئلة خصبةٍ متعدّدةٍ لا نهائية، ويُعيد تكوين وتشكيل الدّلالة في لغةٍ ثانيةٍ وبناءٍ مغايرٍ مختلفٍ؛ فالكلمات تمتلك تاريخها، وفي الوقت نفسه علوّها وتعاليها وتداخلها؛ ممّا جعلها تتمتّع بقدرة خلقٍ وإنتاجٍ وابتكارٍ ونموٍّ وتقاطعٍ وانفتاحٍ لتدخل ضمن الفهم الجمالي والمعرفي للنصّ.

وفي نطاق هذا الامتداد والاتساع الذي تمتلكه اللغة الشعرية كان البحث الموسوم بـ: اللغة الثانية وإنتاج الدّلالة في شعر أمل دنقل (دراسة سيميائية جمالية)؛ لتمتدّ الإشكالية في قدرة القارئ النموذجي على اقتحام النص من خلال أعماله الشّعرية الكاملة، وإلى أيّ درجةٍ تأويلية كانت لغة الشاعر متعالية في احتمالاتها وتضادّها وانفتاحها ومدى ارتباطها بالموروث الحكائي والدّيني والتاريخي وأسئلته.

Abstract:

When we reach the level of interpretable significance and mention that interpretation has the sensitivity of openness that makes us distinguish between reading the text and breaking into it and resisting it, the poetic text makes the language symbols, codes and multiple fertile questions infinite and reconfigures and reshapes the significance in a different language and different building, words possess its history and at the same time its height, transcendence and overlap, which made it have the ability to create, produce, innovate, grow, intersect and open to enter within the aesthetic and satisfactory understanding of the text

Within the scope of this extension and expansion possessed by the poetic language, the research was marked in the second language, the production of significance in the poetry of hope and the transmission of an aesthetic semiotic study to extend the problem in the ability of the typical reader to break into the text through his complete poetic works and to what degree of interpretation the poet’s language was superior in its possibilities, contrast, openness and extent of its association with the narrative, religious and historical heritage and its questions.